



388^e Livraison.

Tome deuxième. — 3^e période.

1^{er} Octobre 1889

Prix de cette Livraison : 15 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

TEXTE

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

- I. LA PEINTURE FRANÇAISE (3^e article), par M. Paul Mantz.
- II. LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES (3^e et dernier article), par M. Maurice Hamel.
- III. LA SCULPTURE (3^e et dernier article), par M. André Michel.
- IV. LES INDUSTRIES D'ART : — LES BRONZES, LE FER ET LES TISSUS D'AMEUBLEMENT, par M. Henry Havard.
- V. LES INDUSTRIES D'ART : — BIJOUTERIE ET JOAILLERIE, par M. L. Falize.
- VI. LA PART DE LA FRANCE DU NORD DANS L'ŒUVRE DE LA RENAISSANCE (1^{er} article), par M. L. Courajod.

GRAVURES

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

Peinture française : — Tête de page d'après une aquarelle, — Vue du château de Chambord, — par Théodore Rousseau; Portrait de Joseph Dwernicki, par Jean Gigoux, d'après une lithographie de l'artiste; Le Guitariste, par Manet (Collection de M. Faure); Portrait de M. Alphand, par M. Roll, dessin de l'artiste; étude prise en Franche-Comté, par Courbet, en cul-de-lampe.

La Fête de Silène, par M. Roll, dessin de l'artiste, gravure tirée hors texte.

Écoles étrangères de peinture : — Pique-nique, par M. Claus, croquis de l'artiste, en tête de page; Une rue de La Haye, par M. Tholen, d'après un croquis de l'artiste; Le Styx, par M. Hidalgo, d'après un croquis de l'artiste; Figure du tableau « Mauvaise affaire », par M. Araujo, d'après un dessin de l'artiste; Femme de Vigo et Sevillana, par le même, d'après des dessins de l'artiste; « La Fontaine », par M. Segantini, dessin de l'artiste; Vieux paysan, par M. Wenzel, dessin de l'artiste, en cul-de-lampe.

Les *Travailleurs de la mer*, par M. Israëls; gravure à la pointe sèche par M. Desboutin, tirée hors texte.

La Sculpture : Le Vainqueur au Combat de coqs, par M. Falguière, en lettre; Le Mariage romain, par M. E. Guillaume; Le Faucheur, par M. Thornycroft, croquis de l'artiste; Icare, par M. A. Gilbert; Bohémien, par M. Bartlett, dessin de l'artiste; Buste de M. Spitzer, par M. F. Beer; La Tradition, par M. Querol; « Au but », par M. Boucher, en cul-de-lampe.

Les *États généraux*, bas-relief de M. Jules Dalou, réduction au tiers de la gravure au burin de M. Al. Lamotte; gravure tirée hors texte.

L'Art récompensé, groupe par M. Paul de Vigne; gravure tirée hors texte.

Ameublement : — Pendule monumentale en bronze et marbre, exécutée par M. Colin; Encadrement de glace et de cheminée, en bronze, exécuté par la maison H. Dasson et C^{ie}; Face et revers d'un bureau en bois de satiné orné de bronzes par la même maison; Plateau et Vase monumental en bronze, exécutés par M. Barbedienne; Vitrine en bronze, exécutée par M. Millet père; Départ de la rampe de Chantilly, exécutée par M. Moreau (en lettre); Ecran en tapisserie exposé par la Manufacture de Beauvais; La Cascade, panneau en tapisserie d'Aubusson, exposé par M. Hamot; Clef de chef-d'œuvre, d'après Ducerceau, en cul-de-lampe.

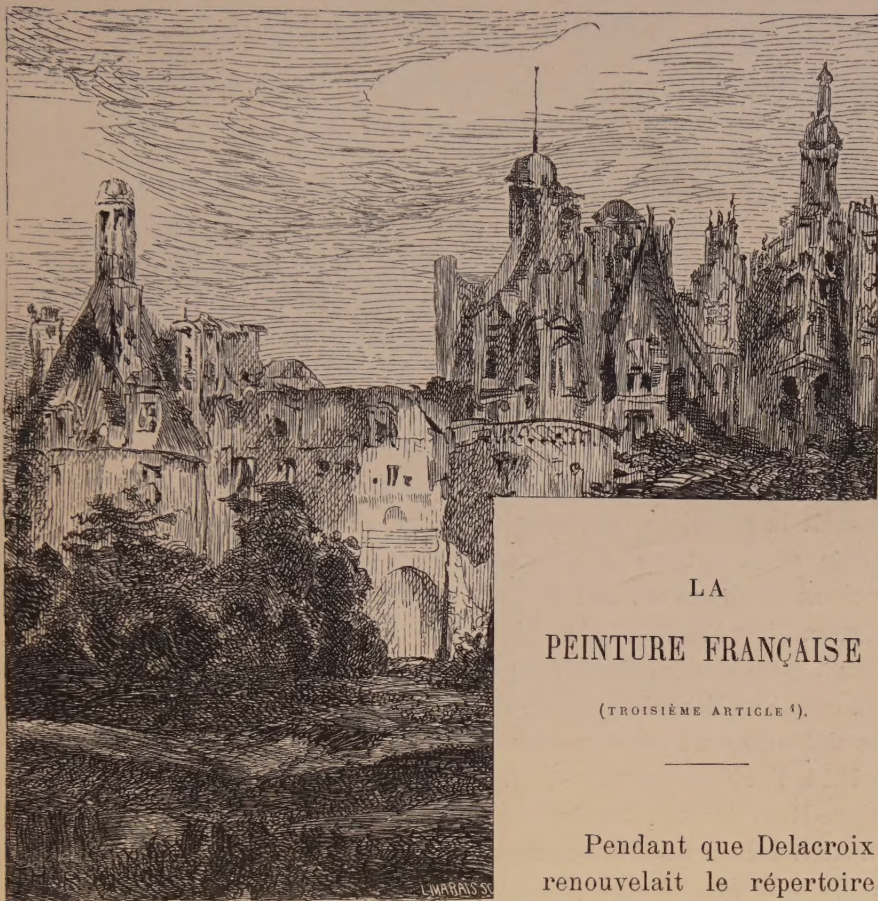
Bracelets à cloisons rapportées et émaux sur paillons, projets de MM. Bapst et Falize; gravure tirée hors texte.

Vase en cristal rose, de M. Emile Gallé, monté en vermeil par M. Froment-Meurice; eau-forte de M. A. Hotin, gravure tirée hors texte.

Orfèvrerie d'art : — Fraisier, bouquet en diamants, par MM. Soufflot et Robert, en lettre; Miroir à main Louis XV, par M. Boucheron; Miroir à main, par M. Fouquet; Poignée d'une épée d'honneur, par M. Mollard; Coiffure égyptienne, bijou de théâtre, par M. Gutperle; Bracelet, sujet Watteau, par M. Vever; Bracelet de mariage, par MM. Bapst et Falize; Anneau épiscopal et Croix pectorale, par M. Armand-Caillat; Fleur d'or émaillée et Flacon de cristal monté en or, par M. Tiffany; Bijou d'imitation, par M. Piel; Guirlande en joaillerie, par M. Vever; Couronnette en diamants par M. Boucheron; Collier de Marie Leckzinska, par MM. Bapst et Falize; Corsage d'après une gravure de Gilles Légaré; Nœud en papillon, par MM. Bapst et Falize; Collier en diamant, par M. Fouquet; Le Sancy, reproduit dans sa dimension exacte, en cul-de-lampe.

Pandore, statuette polychrome, ivoire, or, etc., exposée par M. Vever; héliogravure de M. Dujardin, tirée hors texte.

Statue de Charles V (basilique de Saint-Denis), en lettre.



LA PEINTURE FRANÇAISE

(TROISIÈME ARTICLE ¹).

Pendant que Delacroix
renouvelait le répertoire
en mettant en scène des

acteurs chers aux poètes, mais ignorés des vieux amis d'Agamemnon et de Pyrrhus, pendant qu'il introduisait dans la peinture tout un monde d'émotions inédites, une révolution parallèle s'accomplissait dans un autre département de l'art, le paysage. Le *Dante et Virgile* est de 1822; le *Massacre de Scio*, de 1824. Presque à la même époque, un vent se lève qui fait frissonner les branches des grands chênes et agite jusqu'au brin d'herbe; le nuage recommence à courir dans le ciel, le ruisseau si longtemps cristallisé se liquéfie et coule en murmurant sur les cailloux; le petit temple en carton qu'on avait continué de construire sur la colline s'écroule et se trouve subitement remplacé par une humble maisonnette de paysan que surmonte la fumée d'un pauvre foyer.

Ce changement de décor, événement capital des dernières années du règne de Charles X, c'est le réveil de la nature, si cruellement endormie que son long sommeil pouvait faire croire à sa mort; c'est

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. II, p. 72 et 105.

l'avènement du paysage moderne, avec son drame, sa mélancolie et son sourire.

Ce mouvement de résurrection fut essentiellement collectif et il est bien difficile aujourd'hui de déterminer avec précision le rôle spécial de chacun des maîtres qui y prirent part. Peut-être Georges Michel, un inconnu et un dédaigné, fut-il pour quelque chose dans ce renouveau que rien ne faisait prévoir ; mais ici les certitudes historiques nous manquent. Né en 1763, Michel avait beaucoup travaillé pendant la Révolution ; il fut d'abord un artiste de son temps et ne se révélait pas comme novateur. Loin de là, il travaillait à l'ancienne mode et était même moins avancé que Bruandet, le seul homme qui, aux approches de 1800, croyait encore au Bois de Boulogne. On connaît la première manière de Michel, sa manière petite et porcelainée, où la couleur se fige comme dans une sorte d'émail. Ils sont curieux d'ailleurs ces tableaux où Demarne et Swebach mettaient des figures. C'est l'idéal du Consulat, mais avec moins de solennité que dans Valenciennes, moins de ruines antiques, moins de bergers vêtus à la romaine. Michel a cependant, au cours de cette première période, des ciels nuageux où se manifeste un certain mouvement. A partir de 1814, l'artiste, qui exposait fréquemment depuis 1791, disparaît du Salon. Il ne devait plus s'y montrer. Ce n'est pas sans effort qu'on parvient à avoir de ses nouvelles jusqu'en 1843, époque où se termine sa vie obscure et à bien des égards misérable. On sait aujourd'hui qu'il a fait tous les métiers, entre autres celui de restaurateur de tableaux. L'exercice de cette profession mit entre ses mains des paysages de l'École hollandaise et l'instruisit infiniment. Ce genre de travail lui donna la pensée, alors fort saugrenue, d'étudier la nature de plus près qu'il ne l'avait fait dans sa jeunesse. De là son avatar, que personne ne put signaler alors, car il vivait dans l'ombre, mais qui s'est manifesté plus tard par cette foule d'études, faites pour la plupart dans les environs de Montmartre et qui, peintes sur papier, sont devenues des tableaux, lorsque, dans un temps relativement récent, elles ont été recherchées et collées sur toile. Tous les vieux amateurs possèdent des paysages de Michel, qu'on trouvait chez les brocanteurs du boulevard extérieur au prix de quarante francs, quand ils étaient chers, et qu'on rencontrait toujours sans cadre, car elles ne paraissaient pas mériter les frais d'une bordure, ces vues de la plaine aux grands horizons, ces notes prises au bord de la mer que surmontent des ciels pleins d'orage. En effet, malgré sa pauvreté, Georges Michel put quelquefois quitter Montmartre, centre de ses

opérations et de son idéal. C'était une âme simple et facilement émue; tout à fait timide, alors qu'il travaillait avec Swebach et Demarne, il avait glissé peu à peu vers les hardiesses extrêmes et il employait tous les moyens pour exprimer sa pensée.

Nous avons deux paysages de Michel à l'Exposition du Champ de Mars, la *Plaine*, à M. Jules Ferry, et le *Moulin*, à M. Étienne Arago. Ce sont des exemplaires excellents de la seconde et bonne manière de ce solitaire silencieux dont les œuvres, sans valeur marchande, s'introduisaient sans bruit dans quelques ateliers et qui pouvaient donner à réfléchir aux esprits libres, car l'exécution, tout à fait en dehors des procédés de l'école officielle, était robuste et forte, chargée même parfois d'empâtements insurrectionnels. Il demeure étrange qu'on ait traité avec tant d'indifférence ce rêveur qui mettait dans ses études une unité, une lumière, et parfois un coup de soleil dont la franchise faisait songer à je ne sais quel Ruysdaël de la banlieue.

Mais, encore une fois, nous n'avons pas de données authentiques sur l'influence secrète que Michel a pu exercer sur ses contemporains. La chronologie nous manque à l'endroit de ce précurseur inconscient qui, pendant la seconde phase de sa vie, n'a point daté ses peintures. Je crois toutefois y reconnaître une sorte de filiation hollandaise; j'entends des Hollandais larges et non des finisseurs à outrance qui ont perdu l'école. Michel est toujours plus attentif à l'effet des masses qu'au dessin du détail, et c'est même en ce point qu'il a été un initiateur, un initiateur latent, car, sous la Restauration, Michel n'était connu que dans les bas-fonds de la brocante.

Si l'on veut épier le premier éveil du paysage, il faut relire les anciens catalogues des Expositions du Louvre. Au Salon de 1819, qui est pourtant le Salon du *Radeau de la Méduse*, rien. Mais en 1822, il se produit quelques signes précurseurs. Les sectateurs de la vieille école forment encore un groupe qui n'a pas été entamé : le redoutable Watelet est intact; il brille de tout son éclat. Parmi les tableaux qu'il expose figure une *Vue prise à Bar-sur-Seine*; mais, le catalogue le déclare innocemment, ce n'est pas un paysage comme ceux que peuvent voir des yeux naïfs; c'est une *Vue ajustée*, Watelet étant convaincu que la nature ne sait pas son métier et qu'elle a toujours besoin d'être corrigée et revue. Néanmoins à côté de ces vieilleries qui alors ravissaient les cœurs, voici un nom inconnu, Camille Roqueplan. L'élève de Gros expose un *Soleil couchant*, paysage qu'il faudrait retrouver, mais qui, nous l'assurons sans le savoir, devait briller par

un accent nouveau. Le début de Roqueplan n'est pourtant pas l'événement capital du Salon de 1822. Le fait important et imprévu, c'est l'apparition de l'aquarelle anglaise. Elle est très brillamment représentée par Bonington qui expose en son nom personnel une *Vue de Lillebonne* et une *Vue du Havre* et qui se retrouve avec Copley Fielding, avec Robson, dans l'Exposition collective organisée par Osterwald qui éditait alors le *Voyage pittoresque en Sicile*. Ces aquarelles d'un travail léger, ces ciels largement lavés dans la note claire sont déjà une révélation. Il est certain que l'horizon va se dégager.

C'est en 1824 qu'éclata la grande lumière. Les Anglais ont appris le chemin de la France : ils envahissent le Louvre ; John Constable a trois tableaux, auxquels s'ajoutent des peintures ou des aquarelles de Bonington, de Copley Fielding, de Harding, de Samuel Prout, de John Varley. Que pouvaient faire Bidault et Watelet contre un pareil bataillon de coloristes ? Constable à lui seul prononçait leur condamnation éternelle. Les vieux paysagistes français étaient déjà fort tristes, car ils portaient le deuil de Michallon, mort le 24 septembre 1822. Le succès des nouveaux venus rendait leur situation tout à fait mélancolique. Ces infortunés, qui ignoraient Georges Michel et qui n'avaient jamais connu les grands Hollandais, ne s'étaient pas aperçus que, pour faire un paysage, il faut un ciel. Ce détail leur échappait absolument. Constable arrivait et leur apprenait que la campagne n'est éloquente que lorsqu'elle est éclairée par le ciel de l'heure et de la saison. On peut, sans grand effort d'esprit, imaginer quelle impression devaient faire sur les jeunes gens les peintures du maître anglais, ses verdure intenses, ses nuages tumultueux, sa vitalité partout répandue et débordante. Je tiens de Paul Huet que ces tableaux de Constable, si colorés et si puissants, le jetèrent, lui et ses amis, dans un trouble profond. Dès ce jour, la cause du paysage académique fut perdue sans retour,

Le Salon de 1827 montra bien quel ravage Constable avait produit dans ces âmes inquiètes. Lui-même il semblait prendre goût aux Expositions parisiennes, car il figurait encore au Louvre à côté de Bonington qui était tout à fait des nôtres, et dont les plages blondes, les ciels lumineux donnaient de si bonnes leçons. Son compatriote et son ami William Reynolds n'exposait que des gravures ; mais il était alors fixé à Paris et l'on avait vu de lui quelques-unes de ses études de paysage, si robustes d'ordinaire et parfois si délicates qui le classent au premier rang des initiateurs. Son rôle historique n'est pas douteux pour ceux qui connaissent le *Pont de Saint-Cloud* de la galerie du duc

d'Aumale, un tableau dans la note grise où Corot est annoncé, et les *Foins* de la vente Baroilhet, peinture excellente et que j'ai eu la bonne fortune d'acquérir, événement qui mettra un point lumineux dans mon obscure biographie. William Reynolds est un coloriste; comme



PORTRAIT DU LIEUTENANT-GÉNÉRAL JOSEPH DWERNICKI, PAR M. J.-F. CIGOUX.

(D'après une lithographie à la plume de l'artiste. — Exposition universelle de 1889.)

Michel, il a la main ferme; il peint solidement et naïvement ce qu'il voit. Aux approches de 1830, personne n'était plus en avant.

Nul doute que ces braves peintres n'aient ému nos paysagistes. Et précisément, à ce Salon de 1827, on voit paraître la *Chasse aux vanneaux* de Decamps, qui semble inspirée par une aquarelle anglaise; les *Environs de la Fère*, de Paul Huet, qui se cherche encore, et des sites italiens revêtus d'une signature alors bien modeste, celle de Corot lui-même. Il est évident que ce Corot des temps primitifs n'est pas tout à fait pareil à celui qui nous a charmé plus tard et qui

a fourni à l'Exposition centennale tant de pages d'une poésie pénétrante. A l'origine, Corot, élève de Michallon, est un camarade d'Aligny et d'Édouard Bertin et, comme eux, il est très préoccupé de ce que l'on appelait alors le style. Il n'est point coloriste, mais il est profondément touché des belles lignes de la campagne romaine et du caractère architectural de la montagne. Ses paysages où subsiste quelque chose du vieux système, sont des constructions savamment étagées, avec de beaux rochers sévères et de grandes silhouettes lointaines. Corot fut assez lent à conquérir son charme victorieux et sa légèreté de manœuvre, mais il reste de sa première manière italienne des études qui sont des merveilles, celle-là surtout où il fait intervenir des monuments et des fabriques. La *Vue du Colisée* (à M. le comte Doria), l'*Ile San Bartolommeo* (à M. H. Rouart), la *Terrasse du palais Doria* (à M. Chéramy) et surtout le *Pont du château Saint-Ange* (à M. Charles Tillot¹), sont des prodiges de justesse et de vérité locale dans une manière simple, tranquille, loyale, qui est le contraire de l'arrangement que cherchaient Watelet et ses émules. Il y a là une exactitude dans la notation des tons, une sûreté graphique, un sentiment de la lumière italienne que bien peu de maîtres ont connus au même degré. Ces études de sa jeunesse, Corot les conservait précieusement; elles lui ont été bien utiles plus tard, et quoiqu'il ait été parfois traité avec dédain par les aveugles partisans du paysage de style, il a été plus que tout autre fidèle à la poésie des horizons héroïques, et jusqu'à la fin de sa vie, il a gardé son Italie dans le cœur.

Nous n'avons pas moins de quarante-quatre peintures de Corot au Champ de Mars. La commission d'organisation n'a été gênée que par l'embarras des richesses; car, dans ses visites chez les amateurs, elle trouvait des Corot partout, tous différents les uns des autres, et il est remarquable, en effet, que le maître, qui de son vivant était accusé de monotonie, est au contraire varié comme la nature, comme les impressions changeantes qu'elle fait naître dans l'âme. A côté des premières études il y a là des tableaux de l'époque où le talent de Corot s'est définitivement affranchi et nous avons même la *Biblis*, qui, exposée après sa mort au Salon de 1875, a été acquise à la vente Secrétan par M. Otlet et récemment transportée au Champ de Mars. On peut voir aujourd'hui combien la jeunesse a duré pour Corot : il avait le privilège de ne pas vieillir et sa vie a été un renouvellement perpétuel. L'histoire de l'art présente peu d'exemples d'un prin-

1. Voir la gravure de M. Henri Guérard publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, 3^e période, p. 278.

temps aussi prolongé. Quelle science acquise et quelle fraîcheur de sentiment dans le *Lac de Garde* (à M. Lutz)! Quelle verdure courageuse et sans mélange dans le *Paysage d'Artois* (à M. Tabourier)! La *Vue de la Rochelle* (à M. Robaut), dont nous avons jadis dit les mérites, est un tableau exceptionnel, un tableau clair, presque blanc, mais d'une justesse de vision véritablement admirable. Et Corot est aussi fort quand il invente que quand il copie. Son imagination est inépuisable. Voyez le *Bain de Diane* du Musée de Bordeaux, et tant d'autres paysages poétiques

Où le silence dort sur le velours des mousses,

où le matin mouillé sourit dans des fraîcheurs d'aurore, où l'on entend, à la tombée du crépuscule attendri une invisible musique chanter dans les bois : tous ces tableaux, d'une nouveauté intacte malgré les années, doivent être salués comme d'éternels chefs-d'œuvre.

Corot a été aussi un peintre de figures. Et c'est même là qu'il a montré qu'il y avait en lui l'étoffe d'un coloriste. Un modèle entraît chez lui : il le revêtait d'un costume de fantaisie, cherchant les notes chantantes, parfois dans le contraste des tons, parfois dans la mélodie des analogues, et notant finement l'accent que prennent les chairs quand elles se juxtaposent aux couleurs tour à tour modérées ou vives. C'étaient là des études qu'il faisait pour lui, en bon musicien qu'il était. La *Femme assise* (à M. H. Rouart) est une merveille de coloration et nous avons regret à penser que Delacroix, le maître des harmonies, ne l'a peut-être jamais vue. Il est désormais certain que, dans un chapitre sur les coloristes modernes et même sur les coloristes de tous les temps, Corot pourrait réclamer l'honneur d'un paragraphe spécial.

Toutes ces nouveautés et beaucoup d'autres passèrent longtemps inaperçues. On ne comprit pas tout d'abord quel principe fécond Corot apportait dans la peinture. Ce n'est même qu'aux dernières années de la vie du maître que son importance devint évidente. Ces clartés, ces transparences, ces vibrations de la lumière que la jeune école exalte aujourd'hui et qu'elle cherche dans les effets de « plein air », Corot les a devinées, il les a notées, il les a écrites, en un temps où elles n'avaient pas encore de nom dans le langage des ateliers. C'est pour exprimer ce tremblement de l'air et cette caresse du rayon sur les choses qu'il a paru se plaire quelquefois aux formes indécises et

peu dessinées. Ce n'est pas chez Corot qu'on peut compter les feuilles des arbres, et en caractériser, en botaniste, la catégorie végétale. Il estompe, il fond, il noie le détail dans l'ensemble. Et, à vrai dire, il s'agit ici d'une opération de l'esprit plutôt que d'un travail de la main. Les paysages de Corot sont des créations intellectuelles. Il a passé sa vie à étudier la nature, et il sait mieux que personne comment elle est faite; mais il a emmagasiné dans sa mémoire une collection de formes particulières et de faits distincts, il a digéré ces éléments divers et, à l'heure du travail, il retrouve dans son esprit des généralisations, des synthèses. De là sa vertu et son charme : ce grand observateur est un idéaliste, et c'est lui qui a donné à l'art moderne le paysage sentimental, le paysage poétique.

Paul Huet est aussi un ouvrier de la première heure. Né en 1804, il est un peu plus jeune que Corot, mais il n'a pas eu la même éducation d'artiste et il ne s'est pas associé à son rêve, ou, du moins, il a cherché autre chose. Ainsi qu'il l'a dit bien des fois, il avait été très frappé des œuvres des paysagistes anglais, et tout en étant convaincu que l'heure était venue de passionner le spectacle, il voulait aussi exprimer l'énergie des colorations de la nature, l'intensité de la vie locale. Victor Hugo et Sainte-Beuve encourageaient ses débuts. On trouvera sur ce point de précieux détails dans la notice que Burty a consacrée à Paul Huet¹. Son chef-d'œuvre, l'*Inondation de Saint-Cloud*, est resté au Louvre, mais nous avons au Champ de Mars la *Vue de Rouen* qui, ayant figuré au Salon de 1833, appartient tout à fait à la période batailleuse. A ce paysage, s'ajoutent quelques autres pages intéressantes où la recherche de l'effet, la largeur de l'exécution confinent parfois au décor. Mais la curiosité véritable, quand on consent à faire un retour vers le passé, c'est la *Vue de Rouen*. Il faut y voir un vaste paysage panoramique ambitieux d'exprimer la physionomie locale d'une région, avec ses accidents de terrains, sa construction intérieure, ses cultures superficielles, son caractère intime. Ainsi, dès le début, Paul Huet mettait beaucoup de choses dans ses tableaux et avouait son goût pour le paysage expressif. Sans poursuivre jusqu'au bout sa biographie, il suffira de dire ici qu'il a combattu au premier rang dans l'armée des initiateurs et des tourmentés.

Ce groupe des paysagistes de la nouvelle école est d'ailleurs si nombreux et si varié qu'il faudrait tout un livre pour rendre à cha-

¹. *Maîtres et petits maîtres*, 1877, p. 179.

cun d'eux la part de justice qu'il mérite. La foule connaît à peine Charles de la Berge, né en 1807, mort en 1842. Sa vie fut courte et le procédé de travail qu'il avait adopté ne lui permit pas de produire beaucoup. Charles de la Berge déclarait que l'idéal consiste à tout peindre d'après nature, à ne rien omettre dans son procès-verbal, à



LE GUITARISTE, PAR MANET.

(Collection de M. Faure. — Exposition universelle de 1889.)

noter le dessin jusque dans ses minuties, en ayant soin cependant de laisser au tableau l'aspect d'unité et d'harmonie que prend le spectacle réel aux yeux de l'observateur qui regarde de loin. C'était facile à dire, difficile à faire. Sa jeunesse s'est dépensée dans ce combat. Le Louvre a son *Soleil couchant*, œuvre de ses dernières années, puisqu'il ne fut terminé qu'en 1839. On se rappelle le fin réseau des branches du chêne se silhouettant en vigueur sur l'or du ciel resplendissant. Ce tableau est un prodige de patience. Tout l'idéal de Charles de la Berge est contenu dans ce panneau. Gautier,

qui l'a connu, nous a laissé une excellente notice sur ce passionné qui, malade et condamné par les médecins, faisait apporter des bûches dans sa chambre pour étudier d'après nature l'écorce et les mousses qui tapissent le tronc de l'arbre vivant, souci vénérable et bien voisin de la dévotion religieuse avec laquelle Albert Dürer, au temps de son voyage en Flandre, contemple la couverte nacrée d'un coquillage ou les marbrures d'un caillou. On comprend que les tableaux de Charles de la Berge ne soient pas faciles à rencontrer. Nous n'avons de lui au Champ de Mars qu'une petite étude prêtée par M. Gigoux. Si intéressante qu'elle soit, cette note ne suffit pas à faire apprécier la longue patience et l'infatigable courage de ce jeune acharné.

Je cite ce nom avec complaisance, parce que l'effort tenté par de la Berge répond à une accusation que le camp des vaincus jetait volontiers à la tête des novateurs. On reprochait à nos amis de ne pas dessiner et de se contenter d'un à peu près. Parole injuste autant qu'ignorante, car l'étude de la forme exacte a été la préoccupation essentielle de la jeune école. Grâce à M. Barbedienne, nous avons ici un monument de cet idéal de réalité scrupuleuse. C'est le *Jardin Beaujon* de M. Cabat, exposé au Salon de 1834. Ce tableau produisit alors une sensation dont on a peine aujourd'hui à se faire une idée. C'était la première fois depuis le ^{xvii}e siècle qu'on voyait un paysage fait exclusivement avec de la vérité. Il y avait là un profond amour pour la nature, une recherche du dessin, une précision du détail qui prouvaient, non seulement une rare habileté technique, mais aussi cette conviction, alors fort imprévue, que la nature est très dessinée, que tout a sa forme et que lorsqu'on y regarde de près, on constate l'individualité des branchages et l'autonomie des brins d'herbe. L'art de M. Cabat, tel qu'il se révélait dans le *Jardin Beaujon*, était-il pleinement original, y avait-il là une création véritable? Quelques-uns en doutèrent. Gustave Planche, très curieux à lire sur ce point, voit surtout, dans M. Cabat, un peintre qui se souvient, un imitateur systématique du passé. L'appréciation du critique se résume en trois lignes : « Je souhaiterais de grand cœur qu'il abandonnât les galeries pour les voyages, et qu'il appliquât à la réalité le singulier talent d'imitation qu'il n'a jusqu'ici exercé que sur les chefs-d'œuvre flamands ¹. »

Planche parle la langue de son temps : il écrit *flamands* quand il devait écrire *hollandais*; mais sous cette réserve le passage cité reste

1. *Études sur l'École française* (Salon de 1834), t. I, p. 266.

significatif et l'observation subsiste. Dans le *Jardin Beaujon* qui, en 1834, fut une nouveauté presque émouvante, il y a en effet un aveu : M. Cabat déclare qu'il a beaucoup étudié les grands maîtres de la Hollande et qu'il serait fier de manier comme eux le pinceau qui sait tout dire sans compromettre l'aspect de l'ensemble. Cet aveu est précieux à recueillir et s'accorde avec l'idéal que Charles de la Berge tentait de mettre en honneur. On voit combien la renaissance du paysage français a été un fait complexe. Tout le monde y a travaillé, et, pour vaincre l'école académique, on s'est servi de toutes les armes. Afin de ne pas mêler les époques et de ne pas m'écarter du sujet, je me borne à rappeler ici que M. Cabat n'est guère resté fidèle au principe qui inspirait ses débuts ; il est devenu un sectateur de Poussin et un ami du paysage solennel : les nouvelles générations ne connaissent que cette phase de sa vie.

Ce Salon de 1834, si important pour l'histoire de l'art moderne, doit encore nous arrêter un instant. C'est alors en effet que commence à se préciser le succès d'un maître considérable, M. Jules Dupré qui, heureusement, est encore des nôtres. Il avait déjà exposé, en 1833, des vues prises dans l'Indre où personne ne songeait alors à voir une succursale de l'Arcadie ; en 1834, il était plus Berrichon que jamais et il peignait même un intérieur de chaumière, qui étonna comme une nouveauté révolutionnaire. Mais en 1835, l'artiste, devenu tout à fait courageux, se révéla avec un audace magistrale. C'est l'année du *Pacage dans le Limousin*, le beau tableau de M. Bischoffsheim, et des *Environs de Southampton*, dont le propriétaire actuel est M. Beer. Ces deux paysages sont au Champ de Mars où ils fixent tous les regards. L'influence anglaise y paraît évidente. Tout remue et s'agite dans les environs de *Southampton*. Le vent fait voler les crinières des chevaux échevelés, il entasse dans le ciel de gros nuages chargés de pluie, et tout est vivant dans cette solitude marécageuse où le moindre détail semble parler de la mer voisine. Le *Pacage dans le Limousin* n'est pas moins caractéristique. C'est une peinture d'une énergie incomparable et, en quelque sorte, impérieuse. Elle donne presque aux yeux l'impression d'une construction architecturale. Les grands arbres de la prairie se dressent comme de hautes colonnes ; les terrains étalent leurs plans successifs avec une solidité merveilleuse ; les herbes sont d'un vert intense qui révèle l'humidité intérieure du sol et la générosité latente des dessous. Partout éclatent la robustesse de la nature et la profonde conviction de l'artiste. Cette œuvre, admirable en 1835, admirable encore aujourd'hui, est une

date dans notre histoire. Elle est l'annonce d'une grande vie qui commence. Toutes les promesses que donnait alors M. Jules Dupré, il les a largement tenues. Il a pu depuis lors modifier son exécution et surcharger arbitrairement sa peinture, mais il est resté un très grand maître.

Théodore Rousseau, qui est aussi un des héros de cette belle phalange, est du même temps. On a raconté ses débuts et les longues persécutions qu'il a subies, car le jury des expositions officielles l'honorait d'une haine particulière et lui ferma longtemps les portes du Louvre. Parmi les « refusés », Rousseau est un des plus illustres. Et nul, en réalité, n'apporta jamais dans son œuvre une foi plus sincère, un plus tendre amour pour la nature. Depuis ses premières études qui sont de 1826 ou de 1827, jusqu'à la fin, la moindre page de Rousseau porte la trace d'une volonté persistante. Il ne se lasse jamais; il reprend un tableau interrompu, il y ajoute encore pour pousser plus loin l'expression, pareil en ce point à Léonard, qui mourut persuadé qu'il restait encore beaucoup à faire à la *Joconde*. Lorsqu'on lit la vie de Rousseau, lorsqu'on interroge son œuvre, on éprouve pour lui un sentiment qui ressemble à de la vénération. Et le pauvre Bidault s'imaginait qu'il ne savait pas dessiner, cet insatiable observateur qui a poussé jusqu'à l'outrance l'étude de la construction des terrains et de l'anatomie de la branche d'arbre !

M^{me} la baronne N. de Rothschild, M. Bischoffsheim, M. Barbedienne, M. Boucheron, M. Léopold Goldschmidt, M. Lutz et d'autres encore ont prêté une quinzaine de tableaux de Rousseau qui le représentent dans ses diverses manières et aussi dans ses inquiétudes, car il a été un grand tourmenté. Il y a là des ciels incendiés par le soleil couchant, des brumes matinales, des prairies ensoleillées, des bois aux frondaisons roussies par l'automne, effets poétiques et variés sans cesse, exprimés d'abord avec l'instinct du sentiment, plus tard avec une précision scientifique, parfois même un peu laborieuse, mais toujours avec une dévotion profonde pour la mystérieuse beauté de la forêt, de la montagne ou de la plaine.

De cette brillante phalange de paysagistes, aucun n'a été oublié. C'est dans ce groupe qu'il faut classer Diaz. Sans doute, il a dû une partie de sa gloire à la poursuite d'un autre rêve; il a voulu être peintre de figures, il a aimé à asseoir sur les gazons des amoureuses et des nymphes, et on se rappelle peut-être le temps où l'auteur de ces fantaisies était salué comme un Prud'hon retrouvé. Mais, à mon sens, ce côté de la gloire de Diaz est aujourd'hui compromis par les

manquements de son dessin, et il semble que ce qui doit demeurer en lui, c'est le paysagiste. Il avait subi l'influence de Rousseau, et quoique son émotion ait toujours été un peu superficielle, il se rattache à son école par quelques recherches de couleur et de lumière. La Commission d'organisation a facilement trouvé plusieurs tableaux de Diaz, car le maître est fréquent dans les collections parisiennes et l'on peut au Champ de Mars l'étudier dans les deux formes de son idéal. Pour nous, c'est le paysagiste qui compte.

Daubigny, né en 1817, mort en 1878, est venu après la bataille et il n'a peut-être pas un grand rôle dans l'histoire, en ce sens que son action n'a point été celle d'un inventeur. Il a pourtant une physionomie à part, il sera toujours protégé par un charme particulier. J'entends dire autour de moi que certains de ses tableaux qui, jadis nous avaient profondément touchés, comme les *Graves de Villerville*, du Musée de Marseille, se sont un peu alourdis; il y a là cependant une réelle puissance et une belle note de couleur; mais si Daubigny se voyait menacé du côté du paysage monumental et grandiose, — et en effet son talent n'était pas là, — il sera toujours défendu par la séduction intime qui se dégage de ses bords de rivière. Daubigny est le peintre de l'eau qui coule transparente entre les saules et les roseaux et reflète en son miroir mobile les nuages et les colorations du ciel. Ses campagnes, familières et quelquefois très humbles de style, sont baignées d'un air limpide et, bien souvent, il a été le maître des transparences.

Son contemporain Chintreuil n'a pas connu la gloire et restera confiné dans la demi-teinte. Mais il a été infiniment délicat et il a même su parfois exprimer des effets passagers et exceptionnels, des sourires du soleil entre deux averses, des brouillards traversés de lumière et souvent aussi des fraîcheurs printanières et fugaces que n'avaient pas osé aborder les maîtres les plus hardis. Il a laissé un élève, M. Jean Desbrosses, que nous applaudissons tous les ans aux expositions des Champs-Élysées, et qui, dans des œuvres délicates et courageuses où verdoient des gazons pleins d'audace, s'est révélé le véritable peintre de la vallée et de la montagne.

Malgré nos abréviations volontaires, malgré nos oublis criminels, on voit par les pages qui précèdent combien fut libre, fécond, varié, le mouvement de renaissance qui a renouvelé le paysage à la suite du réveil romantique. Parmi les gloires du siècle, cette conquête n'est pas la moindre et nous voyons en effet que c'est la moins discutée. Le paysage de convention qui sévissait si durement au

temps de l'école de David a dû s'avouer vaincu et est rentré dans le néant, comme le doivent faire tôt ou tard toutes les créations artificielles, tout ce qui ne s'appuie pas sur l'éternel fondement de la nature et de l'âme humaine. Les initiateurs du mouvement de 1827 n'ont pas d'ailleurs parlé dans le désert; ils ont été compris et ils ont engendré une nombreuse lignée de paysagistes dont le groupe est aujourd'hui une des fiertés de l'art national. On voit même à des signes certains que l'évolution se continue, que l'ambition de nos rustiques va tous les jours se précisant et qu'ils sont bien près de prendre possession de l'insaisissable lumière.

IV

Il est curieux d'examiner quelle a été l'attitude des peintres d'histoire à l'heure où les paysagistes faisaient la conquête de la nature. Eux aussi, ils ont marché en avant, mais le résultat obtenu n'a pas été sans mélange, et si l'on voulait être tout à fait juste, il faudrait établir le compte des avantages réalisés et des qualités amoindries ou même perdues. L'Exposition du Champ de Mars ne permet pas de raconter ce chapitre; elle présente trop de lacunes et c'est ailleurs qu'il faudrait chercher ses preuves. A première vue un fait apparaît dominant, un fait bien conforme à l'allure générale de l'esprit moderne. La recherche de la vérité humaine, l'étude de la passion exprimée par un geste authentique, le document expérimental et sans cesse contrôlé ont restreint sensiblement la part faite à la beauté pure et ont conduit peu à peu à l'élimination du surnaturel et de la chimère : du côté de ce qu'on appelait autrefois l'idéal, il y a eu une déperdition notable. Les élèves de David avaient la prétention, peu justifiée d'ailleurs, de représenter des héros; ils ne faisaient en réalité que des mannequins. Ce mensonge a révolté nos peintres : ils ont voulu faire des hommes, et la loyauté de leur effort a ouvert la porte à certains éléments vulgaires qui plus d'une fois ont confiné à la laideur. Il nous suffira de citer à titre d'exemple le tableau, si remarquable d'ailleurs, qu'on a eu la bonne pensée d'emprunter au Musée de Besançon, les *Derniers moments de Léonard de Vinci*, par M. Jean Gigoux. L'auteur est un survivant des grandes batailles d'autrefois, et, par un rare privilège, il a gardé, malgré les années, la flamme et les belles curiosités de la jeunesse. Son tableau, peu connu par les représentants des générations nouvelles, les a pro-

fondément surpris. Comment, se disent-ils, on savait donc peindre en 1835 ! On n'a pas eu besoin de nous pour apprendre le libre maniement de l'outil, la fermeté de l'accent, le jeu des colorations harmonieuses et fortes !... Oui, c'est ainsi que les choses se sont passées. On a eu du talent avant vous.

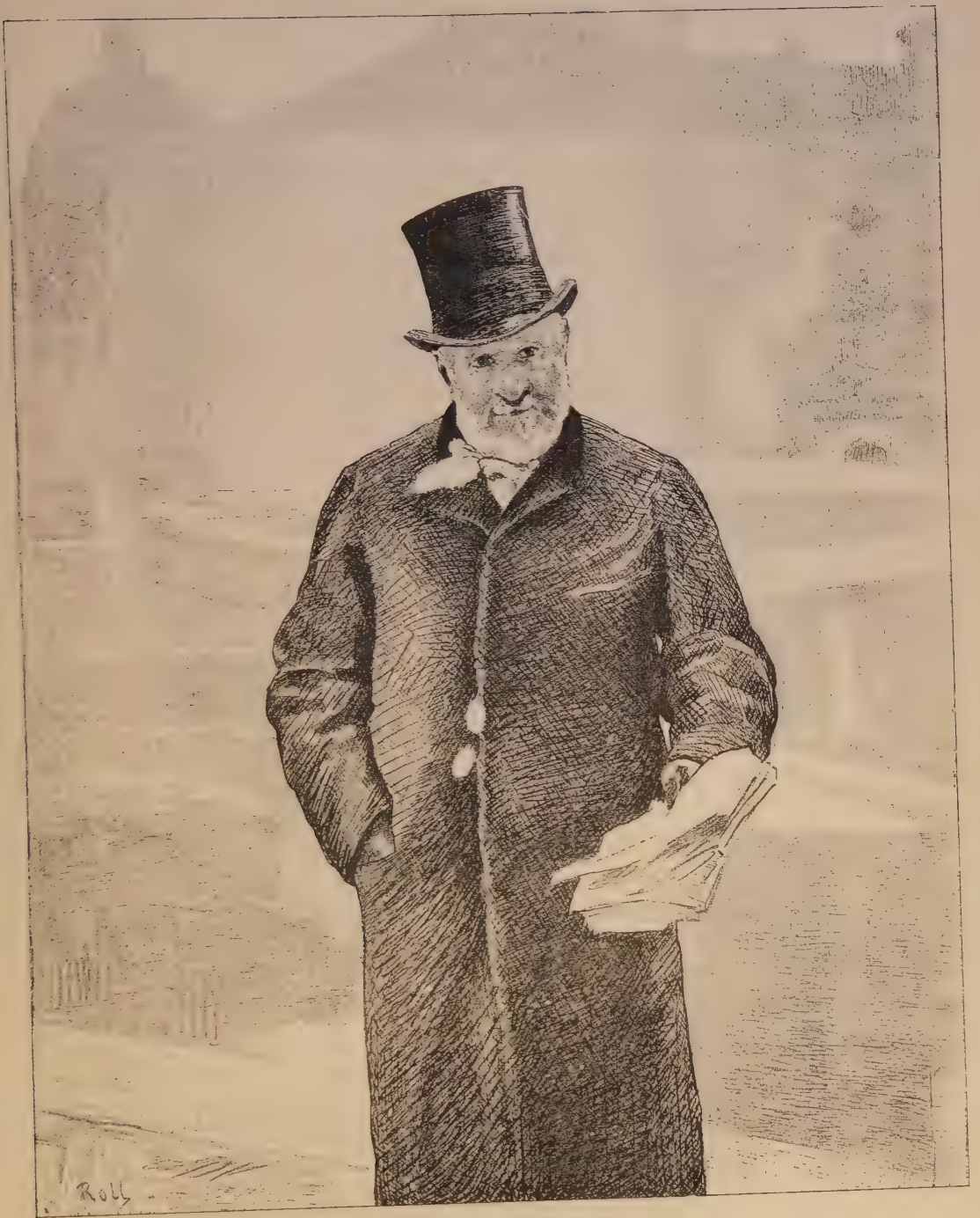
Comme Géricault, Bonington, Delacroix, tous les ouvriers de la première heure ont connu le chemin du Louvre et ils ont copié les œuvres des grands maîtres, précisément dans le but d'améliorer la technique dont les Davidiens n'avaient nul souci, pour retrouver le beau langage du pinceau large et viril et faire de la vraie peinture. M. Gigoux était du bataillon sacré. Il a voulu être peintre à l'heure où les Académiciens avaient cessé de l'être, et son tableau prouve combien il a réussi. Ménageot avait raconté en troubadour la même légende. M. Gigoux n'a rien emprunté à son fade devancier. Son *Léonard de Vinci* est d'une exécution vigoureuse et d'une générosité de pâte qui fait plaisir à voir ; la composition aussi est heureuse et bien française, la couleur est forte et soutenue ; mais on retrouve dans cette peinture ce caractère particulier que je notais tout à l'heure comme un signe des temps nouveaux : malgré leur costume somptueux et la richesse du décor qui les entoure, tous les personnages mêlés à la scène ont un grain de vulgarité, sinon de laideur. Nous voilà bien loin des idéalistes et même de Géricault qui, malgré son amour pour la vérité, entendait rester fidèle au type héroïque. Le beau tableau de M. Gigoux n'en est pas moins très instructif : il nous dit dans quelle voie l'art allait s'engager.

L'exposition nous permet, du reste, de poursuivre des fouilles plus profondes dans le passé de M. Gigoux. Même avant 1835, il faisait déjà d'excellente peinture, et, en effet, le portrait du lieutenant général Joseph Dwernicki a été exposé au Salon de 1833. Nous faisons le plus grand cas de ce portrait, inspiré par un idéal alors tout récent et presque révolutionnaire, car il était dicté par cette pensée audacieuse qu'un militaire est un homme et qu'il doit être représenté dans la vérité de son allure et non comme un héros de la tragédie classique. Ce général polonais n'était pas un Apollon. Au lieu de le maigrir, la guerre l'avait engraisé : M. Gigoux n'a dissimulé ni les fatigues de l'âge, ni les rotundités du ventre sans frein. Il a reproduit ces particularités avec une sorte de cruauté loyale, il a tout dit et il a mis au service de la vérité un pinceau large et superbe. Le catalogue ne nous dit pas à qui appartient ce beau portrait dont la place serait dans un musée et où l'on peut voir

l'outrage le plus précis qui, dans les temps modernes, ait été adressé à l'ancien idéal.

Thomas Couture, né en 1815, est d'une autre génération; mais il est entré chez Gros en 1830, il a été témoin des ardeurs qui agitaient alors l'école et il s'est toujours cru coloriste. C'est en vertu de cette illusion, qu'il a passé une partie de sa vie à débâter contre Delacroix, attitude qui a toujours paru d'assez mauvais goût et qu'il n'a su se faire pardonner par aucun chef-d'œuvre. Nous avons à l'Exposition ses deux plus grands succès, *l'Amour de l'or* (1844, Musée de Toulouse) et les *Romains de la décadence*, prêtés par le Louvre. Le premier tableau ne compte pas. Quant aux *Romains de la décadence*, nous avons assisté en 1847 aux acclamations enthousiastes qui saluèrent cette grande page. « Enfin un Véronèse nous est né », s'écriait alors un journal d'art. Depuis lors Couture a prouvé par quelques rares peintures et surtout par son impuissance qu'il n'avait rien de commun avec Véronèse. Ainsi qu'on le remarqua dès 1847, les *Romains de la décadence* ne doivent rien aux Vénitiens : ils se rattachent beaucoup plus directement à la manière des machinistes du XVIII^e siècle : vu de loin, sous la coupole du palais des Beaux-Arts, ce tableau les rappelle tout à fait. Le style est nul, toutes les figures que l'artiste a mises en scène sont d'une extrême vulgarité; elles se profilent sur les fonds au moyen d'un contour noir que personne n'a jamais observé dans la nature, et quant à la coloration elle est obtenue à très bon marché avec quelques tons brillants semés sur des gris. L'effort matériel est considérable, mais il ne révèle aucune invention, aucun génie. Cette peinture est l'œuvre d'un décadent. Couture s'y vida tout entier et la seconde partie de sa vie resta stérile. C'est vainement qu'on aurait attendu de lui une leçon féconde.

Courbet est un autre homme. Il représente un système ou du moins une puissante machine de guerre. J'ai vu ces choses, et je me les rappelle très bien. Quand Courbet est venu, nous avions besoin de lui. Sur les ruines de l'ancienne école académique, il s'était formé un petit groupe infiniment dangereux et sucré, qu'on appelait les néo-grecs. Hamon en était et aussi quelques autres qui, de grand matin, ont disparu de l'horizon. Leur pensée à tous était de chercher midi à quatorze heures, et d'avoir de l'esprit, l'esprit de l'éventail et des boîtes galantes qu'on vendait au *Fidèle berger*. Ils se plaisaient aux sujets alambiqués et prétentieux et, bien des fois, ils ont paru croire que l'idéal consiste à mal peindre. Hamon, épris des mièvre-



PORTRAIT DE M. ALPHAND, PAR M. ROLL.

(D'après un dessin de l'artiste. — Exposition universelle de 1889.)

ries, professait qu'on peut faire un tableau avec de la cendre blonde ou de la fumée de cigarette : sous le pinceau de ces rêveurs subtils, la peinture allait tout droit vers l'anémie.

La rude main de Courbet réagit contre ces faiblesses. Après un apprentissage difficile et des essais indécis, Courbet éclate tout à coup au Salon de 1851 avec l'*Enterrement à Ornans*, un tableau terrible et violemment imprévu. Cette fois, le temple était envahi par les barbares. De tout temps, l'École française avait été hostile à la laideur : Courbet, dont on a vanté la finesse rurale et qui a tant de fois manqué d'intelligence, avait donc beaucoup à faire pour conquérir la sympathie publique : l'*Enterrement* groupait en effet dans le cimetière d'Ornans certaines figures qui, aujourd'hui encore, soulèvent des protestations persistantes. Mais, à côté de ces violences faites pour déplaire, à côté des théories qui nous étaient présentées à l'appui, et qui, il faut le dire, ne valaient pas le diable, Courbet avait des qualités magistrales. Artiste incomplet, il était, en peinture, un ouvrier superbe. Et puis il arrivait si à propos ; il restituait si courageusement à la technique le rôle qui lui appartient ! Malgré ses doctrines, il finit par s'imposer.

Le maître peintre d'Ornans n'est pas mal représenté à l'Exposition. Nous avons les *Casseurs de pierre* du Salon de 1851, tableau d'une belle harmonie qui révélait une main très ferme, à l'heure où tant de peintres s'affadissaient dans l'indécision. Comme note biographique, cette peinture est des plus importantes : elle est discutable cependant, car les figures sont plaquées sur les fonds et l'air manque absolument. Cette perspective de la lumière qui met les êtres et les choses à leur place et fait fuir le spectacle, cette notion des distances dont Corot avait depuis longtemps donné la formule, Courbet ne les a jamais très bien connues et beaucoup de ses tableaux sont fermés par une infranchissable muraille. Nous avons aussi au Champ de Mars quelques vues de la Franche-Comté, peintures énergiques qui tiennent une bonne place dans son œuvre et une ou deux de ces grèves au soleil couchant qu'il appelait des « paysages de mer ». N'oublions pas la *Biche forcée sur la neige* (à M. le comte de Douville-Maillefeu), qui est un excellent Courbet¹. L'exposition du maître se complète par certaines figures nues, comme le *Réveil* et la *Femme au perroquet*. Il est bien difficile de juger en quelques lignes toutes ces œuvres dont on ne saurait contester l'importance histo-

1. La *Gazette* publiera prochainement une gravure à l'eau-forte d'après ce tableau.

rique, mais qui, pour la plupart, provoquent bien des réserves. Ces réserves, nous les avons faites déjà dans une longue étude que la *Gazette des Beaux-Arts* a publiée jadis. Nous les renouvelons au besoin. Ainsi, il ne nous a jamais été démontré que Courbet ait été un bon peintre de la chair. A ce point de vue, la *Femme au perroquet* est un morceau typique. Il est impossible de ne pas y voir une création purement arbitraire. Du reste, le pauvre Courbet a vécu dans une contradiction perpétuelle. Il disait, comme l'aurait pu dire un préraphaélite, qu'on ne doit consulter que la nature, qu'il faut l'étudier sans cesse avec des yeux d'une sincérité absolue, que la tradition doit être méprisée, car c'est un obstacle qui vient s'interposer entre l'artiste et la vérité, et tout en tenant ce langage, qui n'est nullement absurde, il a toujours peint comme s'il avait eu le culte du vieux tableau ; il a aimé, plus qu'il ne convient, les sauces brunes et les ombres rousses, et, sans le savoir, il a été le dernier des Bolonais.

Il vint même un moment où Courbet, infidèle à ses propres théories, fut tout à fait en retard sur le mouvement qui entraînait l'école. L'abus de la note chaude à la Guerchin où se complaisait son pinceau, malgré lui rétrospectif, provoqua plus d'une protestation. La plus nette fut celle qui vint de Manet, dont l'œuvre peut sans doute être discutée, mais dont l'action fut des plus légitimes et des plus opportunes. Manet a deux manières et toutes deux sont représentées à l'Exposition du Champ de Mars. Un instant, il a beaucoup cru à l'Espagne : aux environs de 1860, il lui emprunte ses sujets, comme le *Guitariste* et le *Toréador tué* ; mais il lui prend aussi quelque chose de ses procédés d'exécution, une manœuvre large et belle qui s'affirme par des accents résolus, de « brusques fiertés », comme dirait Molière, hardiesses bien remarquables et bien salutaires au moment où Cabanel et son groupe commençaient à glisser dans la confiture. Ces tableaux, prêtés par M. Faure, sont très intéressants et j'en tiens le plus grand compte ; mais ce n'est pas encore le vrai Manet, qui ne se développera que plus tard. Le Manet définitif, celui que réclame l'histoire, c'est celui qui s'exprime dans *Argenteuil*, dans le *Bateau*, dans *Mon jardin* et dans d'autres œuvres où triomphe la note claire et vraiment lumineuse. C'est en ce sens qu'il a rectifié Courbet, disciple posthume de l'école bolonaise. Quant à *Olympia* qui figure aussi à l'Exposition et que les manettistes purs considèrent comme le chef-d'œuvre de leur ami, je n'hésite pas à dire que c'est un tableau où Manet a trahi son propre système et a

tiré sur ses troupes. Cette femme nue n'est pas vivante : c'est une conception chimérique et tout à fait contraire aux théories que professait l'artiste. Manet n'a pas pris garde qu'en enlevant cette tache blanche sur des fonds obscurs, en soulignant d'un trait noir la silhouette des formes, il s'enrégimentait purement et simplement parmi les sectateurs de Caravage, dont le principe, très étranger à la réalité, consiste à emprisonner une blancheur lumineuse dans un caveau ténébreux. L'art moderne présente plus d'un exemple de ces contradictions imprévues. Courbet ne parle que de la nature et ne s'aperçoit pas qu'il y a de l'air entre les choses : Manet, prince des clairistes, fait dans l'*Olympia* une peinture à base noirâtre, une peinture à la mode italienne de 1604, qu'il détestait cordialement.

La guerre aux ombres noires et aux vieilles cuisines bolonaises n'a vraiment été déclarée et poussée avec vigueur que par un jeune moderne, l'étonnant Bastien-Lepage. Historiquement, nul n'est plus récent, puisqu'il est né en 1848 et que ses œuvres sont d'hier. Ses amis l'avaient surnommé le « Primitif » et cette appellation à la fois familière et glorieuse, correspondait à une vérité, car Bastien-Lepage était entré dans l'art affranchi de toute manière, il ignorait les académies, il n'était armé que de sa candeur et d'une vision admirablement nette et sincère. Pour nous tous, le portrait du *Grand-père* exposé au Salon de 1874 fut un événement. Rien d'arbitraire, rien qui sentit l'école dans cette figure de vieillard, assis dans son jardin, baigné de lumière et absolument débarrassé de ces ombres noires ou sales qui traînaient depuis longtemps dans les ateliers. Et, pour le costume, pour la physionomie, pour le caractère moral du personnage, tout était étudié au plus près avec une loyauté de dessin, une naïveté d'âme et de pinceau qui légitimaient les plus grandes espérances. Courbet a vécu assez longtemps pour voir ce portrait qui donnait une si éclatante leçon à son prétendu réalisme.

Dès ce premier pas, il était évident que Bastien-Lepage serait un éminent portraitiste. Il n'a pas été infidèle à ses promesses. Ce naïf, qui ne savait pas l'histoire de la peinture et qui travaillait bien plus en plein air que dans les musées, connaissait pourtant les portraits du xvi^e siècle et il avait adopté pour ses effigies un format réduit assez semblable à celui que Clouet et son école ont tant aimé. Nous avons à l'Exposition plusieurs de ces petits portraits. Celui de M^{lle} Juliette Drouet (à M^{me} Péreire) est un chef-d'œuvre d'intimité et de finesse, et l'on serait tenté de tenir le même langage à propos de ceux de M. Émile Bastien-Lepage, frère du peintre, de son fidèle

ami André Theuriet, qui a si bien parlé de lui, et de M^{me} Sarah Bernhardt, une véritable merveille que possède aujourd'hui M. Blumenthal. Peintre de sujets rustiques, Bastien-Lepage est représenté au Champ de Mars par les *Foins*, du Musée du Luxembourg, et par les *Ramasseuses de pommes de terre*. Ce sont deux pages célèbres dans l'histoire de l'art moderne. Enfin les organisateurs de l'Exposition ont fait venir la *Jeanne d'Arc entendant les voix*, tableau qui ne fut pas très bien compris au Salon de 1880 et qui est l'œuvre capitale de Bastien-Lepage au point de vue de l'expression. Sans doute, cette peinture a des défauts. Bastien avait l'œil constitué de telle sorte qu'il voyait avec une netteté presque inquiétante les objets placés au second plan et même dans les fonds; de plus il se croyait obligé de tout dire et il lui est arrivé souvent de mettre trop de choses dans ses tableaux. Dans la *Jeanne d'Arc*, il a péché par excès de conscience. Il y a vraiment trop de branchages, trop de ronces, trop de feuilles qui ne sont pas à leur plan, et qu'il aurait fallu sacrifier. Ces frondaisons indiscretes et détaillées étouffent un peu le personnage principal, la bergère lorraine entendant dans une sorte d'hallucination les voix mystérieuses qui lui parlent. De toutes les expressions humaines que la peinture puisse tenter de mettre sur un visage, l'extase mystique de Jeanne est peut-être la plus difficile à rendre, parce qu'aucun modèle n'est capable de la donner, parce que l'artiste doit l'inventer et que sa création sera toujours au-dessous de notre rêve. Mais, à mon sens, Bastien-Lepage est encore celui de nos maîtres qui a côtoyé de plus près la vraisemblance morale. Ce n'est pas pour lui un médiocre honneur. Quand il est mort, en pleine floraison, il sentait naître en lui des ambitions élargies, et tout en restant fidèle à ses représentations de la vie rustique, il allait s'attaquer au drame. Nul, parmi ceux qui nous ont été enlevés trop tôt, ne mérite un deuil plus persistant.

Pour terminer ce chapitre et dire le dernier mot à propos de ceux qui, échappant aux anciens despotismes, se sont déclarés les ennemis de l'ombre, il est bon, dùt-on paraître mépriser la chronologie qui est cependant pour nous une douce chose, comme autrefois la perspective pour Paolo Uccello, il est bon de s'arrêter devant les œuvres, essentiellement modernes, de M. Roll. En exécution du règlement, M. Roll est coupé en deux : il faut le prendre d'abord à l'Exposition

1. La *Gazette* a publié des gravures à l'eau-forte d'après le *Portrait de M^{me} Sarah Bernhardt* (tome XX, 1879), les *Foins* et les *Ramasseuses de pommes de terre* (tome XXXI, 1883).

centennale qui nous donne sa première manière et nous conduit jusqu'en 1878, et ensuite à l'Exposition décennale où il éclate dans son efflorescence de délicatesse et de clarté. Il sera beau, lorsqu'on écrira plus tard la vie de ce vaillant artiste, de noter les phases successives de cette évolution qui a été une marche constante vers le progrès. Déjà dans le compte rendu des Salons annuels, j'ai essayé de fixer quelques points de repère. Le travail ébauché pourrait être repris au Champ de Mars, car nous avons là les éléments d'une étude presque complète. Qu'il suffise de dire que, dans ses premiers temps, M. Roll n'a pas encore une pleine notion de la lumière et de ses transparences. *L'Inondation dans la banlieue de Toulouse* (Salon de 1877) a de loin l'aspect d'un vieux tableau, et présente même dans le jeu des colorations et dans les figures nues, des partis pris d'ombre à l'ancienne mode. Le sujet, je le sais, n'autorisait pas une grande débauche de tons roses : ils eussent été mal à leur place dans une scène dramatique et sinistre. Il n'en est pas moins vrai cependant qu'en cette première époque il reste un peu de fange au bout du pinceau de M. Roll. L'artiste en souffrait : en moins de dix ans, il s'est délivré de cette coloration boueuse. Un certain affranchissement s'annonce déjà dans la *Fête de Silène* du Salon de 1879. Il y a là un groupe de figures nues et parmi elles une femme vue de dos où éclatent le sentiment de la vie et la beauté savoureuse d'un pinceau libre ; mais les fonds sont encore un peu obscurs et gardent un resté de système. La plénitude de l'air subtil apparaît dans un tableau du Salon de 1885, *Femme et taureau*. Ici l'artiste s'essaie aux délicatesses inédites dans ce corps de jeune fille légèrement taché d'ombres que font voltiger sur ses blancheurs les feuillages agités des arbres voisins. En même temps, M. Roll faisait des portraits et devenait de plus en plus habile dans la représentation de la vie individuelle. L'Exposition nous fait revoir dans ce genre le portrait du paysagiste Damoye, celui de M^{me} G., et elle nous montre pour la première fois celui de M. Alphand, une des dernières œuvres du peintre.

Mais ces travaux n'ont point détourné M. Roll du chemin qu'il s'était tracé. Il marchait toujours vers la lumière. En 1886, le dernier lien avec les méthodes anciennes semble rompu dans l'*Étude* ou la *Femme assise*. Il s'agit en effet d'une femme en costume négligé, vue de dos et assise dans un jardin. Sa robe un peu lâche et tombante laisse voir ses épaules nues peintes avec des gris rosés qui sont d'une finesse suprême. Dès ce jour, le problème paraît résolu. M. Roll a voulu cependant raffiner encore sa palette. Il y est parvenu en 1888,



LA FÊTE DE SILÈNE, PAR M. A. ROLL

Dessin de l'artiste, d'après le groupe principal de son tableau.

dans sa ferme normande, la charmante Manda Lamétrie¹, qui vient de traire sa vache et qui traverse la prairie en tenant à la main un seau plein de lait. Enfin le Salon du printemps de 1889 est trop récent, pour qu'il soit nécessaire de rappeler au lecteur le dernier tableau, le dernier succès de M. Roll : l'*Été*. Cette vision lumineuse est encore dans tous les yeux. Et cet air limpide et caressant, cette atmosphère chargée de reflets légers qui se posent doucement sur les formes et les baignent de transparences, n'est-ce pas ce que l'école avait si longtemps attendu ? Pour ne pas surcharger notre bouquet clair et vraiment moderne, nous ne pouvons mieux faire que de laisser l'amateur délicat en contemplation devant les dernières œuvres de M. Roll. C'est la plus nouvelle et non la moins aimée des fleurs de notre jardin.

PAUL MANTZ.

(La fin prochainement.)

1. La *Femme et taureau* et la *Fermière* ont été gravés dans la *Gazette*, d'après des dessins de l'artiste, en 1885 et 1888.





LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES

(DEUXIÈME ARTICLE¹.)

LA BELGIQUE.

Le foyer d'art est toujours actif chez nos voisins du Nord, mais depuis dix ans il brûle à l'étouffée et sans jeter de flamme bien vive. Après avoir accueilli autrefois des influences françaises qu'elle transmet à d'autres pays, l'École belge se repose dans la sécurité provinciale des bonnes habitudes et dans la pratique du métier. Elle continue de peindre grassement et largement, et roulant en plaine sans heurts mais aussi sans surprises, racontant dans un langage traditionnel les drames de son histoire communale, sensible aux aspects larges et plantureux de ses campagnes, à la moiteur touffue des étables, à la grasse vie ruminante épanouie dans ses pâturages, elle semble peu curieuse de rajeunir ses sensations ou de pénétrer le sens plus caché des choses. Son naturalisme borné est comme un corps robuste engorgé par de fortes nourritures, auquel on conseillerait un régime rafraîchissant.

Les justes, fines et sages définitions de Wauters, les discrets paysages de M^{me} Collart, et ceux de Lamorinière, précieux et lisses, les robustes animaux de Verwée, les intérieurs d'étables de Stobbaerts de chaleur condensée et de couleur archaïque, sourdement riches dans leur tonalité jaune verdâtre, les toiles d'Impens, de Denduyts, de

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. II, p. 225.



UNE RUE A LA HAYE, PAR M. THOLEN.
(D'après un croquis de l'artiste. — Exposition universelle de 1889.)

Stroobants nous rappellent qu'on n'a pas cessé d'aimer en Flandre les belles matières un peu lourdes et les ombres appuyées, sous lesquelles l'expression, la vie, la souplesse des valeurs sont parfois à demi opprimées. Partout une facture égale et ferme, peu de tendresse et de fraîcheur : on est d'autant plus captivé par les portraits d'Agneessens, si individuels d'expression et de regard.

Avec Stevens un courant d'inquiétude nerveuse est venu agiter, pas très profondément, cette grasse matérialité flamande. Les décors et les allures de la vie mondaine ont intéressé ce Parisien de Bruxelles, moins peintre de mœurs que de modes, avant tout virtuose de tons précieux. La femme, la mer et la fleur, les soies et les velours, tout ce qui est nuancé, mobile et moiré de reflets a tenté son pinceau adroit et menu, et dans un parti pris d'enjolivement il a imaginé des êtres de grâce mièvre et de caprice affiné, ou de sensualité passive et douillette, comme ses baigneuses, comme la femme au bouquet, comme celle qui se mire en souriant, sans qu'il vienne à l'idée de chercher sous l'épiderme de ces délicates poupées une âme autre que celle des iris, des peluches et des bibelots qui leur font un cadre approprié. Il faut avouer que la haute poésie de la passion et de la nature échappe à cet art de frou-frou, que la grandeur et le tragique de l'expression manquent aux remords de *Lady Macbeth*, au repentir de *Madeleine*, aussi bien qu'aux élégantes marines qui font penser à des tempêtes dans un boudoir.

On admettra difficilement que la verve franche et populaire d'une race qui a produit Téniers revive dans les gaietés à double entente de Van Beers, et dans ces rébus pittoresques où se joue sans sourcilier un puffisme photographique émoustillé d'intentions grivoises et de blague canotière. On reconnaît l'habileté manuelle du peintre qui écrivit d'une touche mordante et précise le portrait de M. Pieter Benoit, mais l'à-froid de ses contorsions chatouille d'abord et puis agace les nerfs comme les plaisanteries trop soulignées et les farces qui se prolongent.

Plus convaincante est la simplicité fruste, un peu brutale mais toujours sincère, du peintre et sculpteur Meunier qui transpose dans l'art plastique le sombre naturalisme de *Germinal* et de *Happechair*. Ses puddleux et ses hiercheuses donnent une forte et franche impression de vérité, celles-ci ornées de grâce imprévue et garçonnière, ceux-là terribles et blêmes sur le charbonneux décor du *Pays noir* que l'artiste résume puissamment avec ses durs éclats de métal, ses panaches de ténèbres et ses reflets de fournaises.

D'autres influences se font sentir, et la sensualité macabre de Rops non moins que certaines tendances de la littérature ont agi sans doute sur Khnopff, un artiste affilié au plus récent magisme et qui prétend s'affranchir des pesées de la matière pour donner essor à ses rêveries symboliques. Toutes ne sont pas également cohérentes et le sens du mystère y confine en plus d'un cas à la mystification, mais on en peut citer au moins une toute gracieuse et persuasive, fort peu chaldéenne d'ailleurs : ce sont des joueuses de lawn-tennis qui passent fines et sveltes dans la douceur du soir sur un fond de verdure atténuée, claires apparitions d'allure aristocratique et de crânerie délicate.

Hésitant ou équivoque dans le domaine de l'humour et de l'imagination, l'art belge se montre consciencieux et probe dans le genre et dans le paysage. Les intérieurs de béguinages de Tytgadt, les scènes de mœurs de Farasyn et de Halkett témoignent d'une observation calme et sincère. Il y a de la richesse étoffée, des notes chaudes et ronflantes dans les vues hollandaises de Courtens, une fine sensation des clartés épandues chez Claus qui rappelle Émile Barau, une intéressante recherche de l'enveloppe chez Verstraete et chez Crabeels, de la précision mais sèche et dispersée chez Mols, du mouvement chez Artan, une ampleur d'impression chez Boertson, une vivacité charmante dans les aquarelles d'Uytterschaut. Ce qui manque d'ordinaire, c'est un intérêt central, la souplesse des ombres, l'intimité d'effet; le frisson léger et la caresse tendre de la lumière ne circulent pas librement. Cette honnêteté un peu lourde et empêtrée domine aussi dans la sculpture belge.

HOLLANDE.

On est accueilli dans les salles hollandaises par une impression de calme, de certitude et de bon propos; on y respire la chaleur molle, égale et continue des gros poêles de faïence qui ronronnent dans les intérieurs ouatés de bien-être. Nul tapage, point d'inquiétude ni d'accents ambitieux. Un grand artiste comme Israëls, des esprits délicats comme les Maris, Bisschop, Henkes, ont renoué la tradition de naturalisme expressif un moment brisée, et l'accommodent sans brusquerie au goût du présent. Restreint plus qu'autrefois aux sensations douces, affectueuses et mélancoliques, inférieur à la merveilleuse variété de l'art ancien qui embrassant toute la vie

et tout le rêve allait des conceptions abstraites de Rembrandt aux saillies sanguines de Steen, l'art moderne des Pays-Bas exprime avec une simplicité exquise, avec un charme profond d'intimité, dans un parfait accord du métier et du sentiment, des émotions humaines et le sens idéal de la réalité. En traversant l'atmosphère hollandaise, en se répercutant dans le cerveau d'une race pondérée, les hardiesses de nos luministes, la sincérité radicale de nos peintres de mœurs se sont adoucies et tamisées. Comme le miroir des eaux courantes, en réfléchissant un paysage, donne un gras tremblement aux contours et dissout par diffraction l'éclat direct des lumières, cette enveloppe vaporeuse où tous les êtres vivent baignés de gris moelleux argentins ou rosés, enrichit les tons, prolonge leurs sonorités et fait avec peu de matières colorantes un coloris harmonieux et puissant. Que l'on considère la page maîtresse d'Israëls, — les *Travailleurs de la mer*, — ou le *Canal de Rotterdam* de J. Maris ou le *Beau Jour d'été* de G. Maris, sous le vif de l'exécution qui reproduit le flux et la vaguesse mouvante de la vie, on trouvera toujours une plénitude de substance, une science impeccable à construire des figures, à modeler l'atmosphère, et derrière ce voile flottant, des êtres qui palpitent et respirent, des nuées qui se déploient mollement gonflées et charriées par les brises, des eaux qui se creusent et s'imprègnent de reflets, des herbages qui ondulent, toute la nature bruissante.

Israëls, qui a créé ce mouvement d'art dans les Pays-Bas, le domine encore aujourd'hui; autour de lui gravitent de bons artistes, Neuhuys, Artz, qui se fient au maître pour l'invention et l'interprétation des motifs. Les Maris marchant dans des voies parallèles restent indépendants; Jacob, infiniment délicat, trouveur d'accords exquis et rares; Guillaume plus puissant, plus chaleureux; Mauve, excellent harmoniste, vif et primesautier dans ses aquarelles, un peu uniforme dans ses tableaux; Bastert qui pose de larges tons cossus; Roelofs, Apol, Blommers, Storm Van s'Gravesande, Backuysen, Tholen, Klinkenberg aux sensations si originales, Ten Cate et Mesdag bien connus du public parisien; des aquarellistes comme Bosboom, Weissenbruch; des aquafortistes, Zilcken, Witsen; Jean Veth, un voyant de nature, admirablement expressif en deux portraits de femmes: peintres de mœurs ou de paysages, tous ces artistes forment une école savante et bien disciplinée, d'une sensibilité saine et délicate, d'une pratique large et sûre.

Je ne crois pas qu'Israëls ait jamais créé d'œuvre plus robuste et

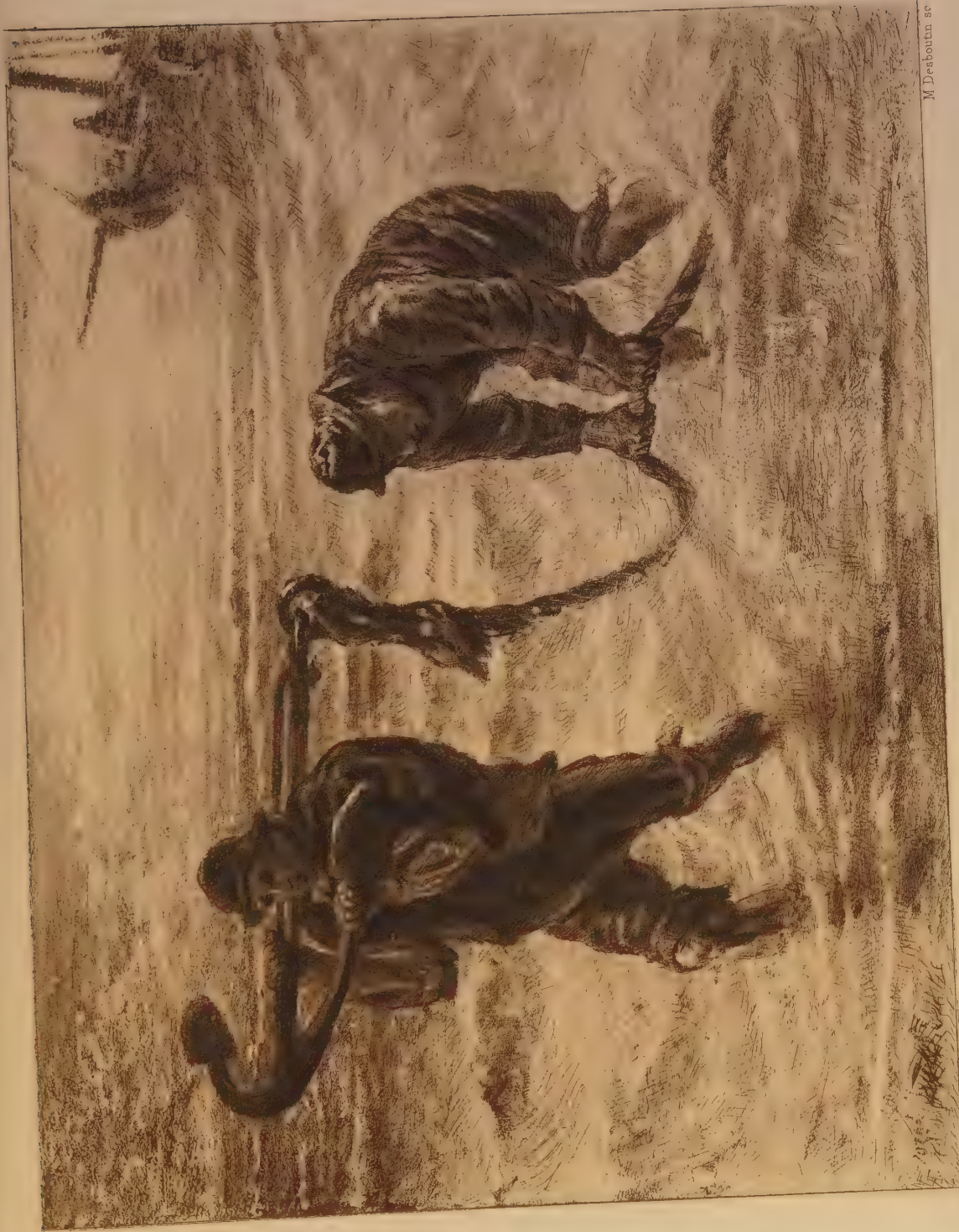


FIGURE DU TABLEAU « MAUVAISE AFFAIRE », PAR M. ARAUJO.
(D'après un dessin de l'artiste. — Exposition universelle de 1889.)

plus simplement émouvante que les *Travailleurs de la mer*. Le *Déjeuner de paysans* et le *Berceau* affirment une fois de plus son aptitude à révéler l'âme et l'habitude des êtres, et ce goût discret d'intimité qui nous fait pénétrer dans la vie des humbles, nous charme du silence de l'âtre ou des doux bruits de la famille. Mais ici quel sentiment grandiose, quelle tranquille poésie dans l'arrivée lente et balancée du bateau de pêche hésitant sur le dos des dernières vagues, dans cet infini de mer grise et houleuse menaçante sous un ciel de plomb, dans l'allure placide et forte des deux matelots qui portent l'ancre et le câble, marchent jambes nues dans le flot fouilleur de sable, fouettés d'écumes et de poussières d'eau ! L'atmosphère surtout est admirable de vague et de profondeur. La touche fougueuse fait ruisseler les lumières humides et les grasses coulées d'ombre sur les cottes et les surouets goudronnés, évoque l'ondulation rythmique des lames, la silhouette incertaine des voiles, la lueur blême qui glisse de l'horizon, enveloppe les visages passifs d'une magie errante et brouillée.

Le *Beau Jour d'été* de G. Maris est encore une œuvre de haute valeur. La richesse, la sève aqueuse, l'haleine humide et chaude des pâturages imbibés s'y exhale avec magnificence. De l'azur profond et mollement vaporeux tombe la sérénité estivale sur les robes argentées ou fauves des belles nourricières, sur la tourbe grasse où leurs sabots piétinent, sur les roseaux qui ploient et se froissent. Les pelages se veloutent, la tendre chair transparait rose et moite sous le poil bourru, une vie opulente, une plantureuse et paisible fécondité rayonne dans l'atmosphère vibrante, dans la splendeur de la lumière épandue. Ailleurs, en un bord de rivière, parmi le foisonnement des herbes où des canards barbotent, on a l'impression d'une vie pullulante et fraîche, et partout aux verts, aux bleus profonds, aux tendres reflets de ciel qui nagent dans l'eau limoneuse se mêlent des parcelles d'ambre et d'argent fluides enrichissant la trame de cette savoureuse et mâle peinture.

On verrait encore, en examinant les paysages de J. Maris, le *Souvenir d'Amsterdam* et le *Canal à Rotterdam*, comment les peintres hollandais savent unir la délicatesse des sensations modernes à la science traditionnelle du clair-obscur, modeler des ciels, faire courir des nuages, arrondir leur mollesse fuyante, les traverser de ces douces flèches qui viennent mourir sur les choses, animer par des lueurs errantes la coque vernissée d'un chaland, l'or d'un chargement de paille, le hérissément fin des mâtures, les reflets qui



J. Israels pinx

LES TRAVAILLEURS DE LA MER
(Exposition Universelle.)

M. Desbouts sc

Imp. Eudes

dansent et les sillages qui bougent, évoquer par de brèves indications tout le détail pittoresque d'un port; ou bien au-dessus des briques violacées et des ardoises qui s'attristent dans la pénombre, fleurir d'or les vieilles pierres d'un clocher et faire de cette note lumineuse la dominante autour de laquelle tout s'ordonne. On verrait quelle économie de moyens et quelle sûreté d'effet dans cette plage lilas gris et mauve, où chantent si doucement deux



LE STYX, PAR M. HIDALGO.

(D'après un croquis de l'artiste. — Exposition universelle de 1889.)

taches de rouge vif et de violet sombre, et combien tout cela est sobre et rayonnant, précis et souple, simple et raffiné. J. Maris a des sensations fleuries et d'une parfaite élégance. Dans une scène d'intimité comme la *Vieille Bonne* la distinction des blancs et des noirs, la candeur et la limpidité d'expression sont purement délicieuses.

Ainsi la peinture hollandaise, discrète dans ses effets et tendrement recueillie, s'est fait dans l'art moderne une situation très assurée. N'ayant pas eu d'obstacles à renverser ni de traditions à combattre, mais trouvant au contraire dans son passé des modèles pour ses visées présentes, sans faire de révolutions, elle a laissé mûrir les

nouveautés, et, contenue par le sens pratique, s'est gardée de rompre avec le goût d'un public qui a le culte des belles œuvres d'autrefois.

II.

DANEMARK. — SUÈDE. — NORVÈGE. — FINLANDE. — RUSSIE. — SUISSE.

Comme j'ai eu l'occasion d'étudier l'an dernier l'évolution naturaliste dans les écoles scandinaves, et de dire quelle vive impulsion y fut donnée depuis dix ans à la traduction pittoresque de la vie moderne, je serai bref, de peur des répétitions, et me contenterai de signaler la diversité des caractères persistant sous l'uniformité des tendances. L'art n'étant que l'expression idéale du rêve de bonheur que fait chaque groupe humain, les conditions de la vie sociale le déterminent aussi bien que les milieux naturels, et l'on observera que le naturalisme familial du Nord revêt des aspects différents dans trois pays tout proches par les origines, la religion et la langue. Le Danemark est un prolongement de la Hollande, et d'une école à l'autre la transition est presque insensible. Ce pays, qui fut grand par l'action, simple aujourd'hui et patriarcal dans ses mœurs, propice aux impressions reposantes, mais inquiet d'un au-delà, tourmenté par la vague poésie du Nord et qui, par un tour d'imagination rêveuse, s'élève au-dessus des conditions resserrées de son existence, exprime dans l'art une conscience scrupuleuse, une manière pudique et tendre de goûter la vie. Apparentée de fort près avec la sage École hollandaise, moins souple d'enveloppe, moins riche de tonalités, la peinture danoise se risque avec précaution aux aventures du plein air et de l'impressionisme où se lancent plus hardiment la Suède et la Norvège. Elle se distingue par une faculté d'observation pénétrante et fine, discrètement narquoise ou passionnée, chez Willumsen, Tegner, les Skovgaard, mais inclinant plus volontiers vers la douceur affectueuse et les sourdines du sentiment; elle a le charme lent et voilé des mélopées populaires, une réserve puritaine, une bonne chaleur du foyer couvant sous la cendre. Les plaisirs du home, les réunions intimes, les causeries sous la lampe, la rêverie autour du piano, la bonhomie un peu solennelle des mœurs du presbytère jouent un grand rôle dans cet art empreint de tempérance morale et de bonté sensible. Il fait avec amour le portrait de la petite patrie, et l'accent plaintif et amical de ses douces plaines revit chez ses paysagistes, dans les

verts cendreaux et les blancs pâles de Ring, la cordialité de ses manières chez tous les peintres de mœurs, chez Johansen, le plus



FEMME DE VIGO, DESSIN DE M. ARAUJO.

(Exposition universelle de 1889.)

expressif des intimistes du Nord, chez Anna et Michel Ancher, Ventegodt, Tuxen, Paulsen, Helsled, Ilsted, Clausen, Holsoë, Thomsen. Tous ceux qui n'ont pas dépassé l'horizon du clocher natal restent fidèles à l'esprit, aux méthodes, au clair-obscur de la Hollande, et l'on reconnaît notamment l'influence de Terburg et de Van der Meer dans

les études de Hammershoij qui cherche, en simplifiant la touche, en dégageant de la substance colorante des valeurs abstraites, en estompant les reliefs sous une enveloppe gris ambrée, à mettre autour de ses figures une transparence mystérieuse.

Il faut nommer à part Kroyer, cet esprit curieux, actif, émancipé, qui a pris au contact de l'art français les facilités de dessin, les élégances d'allure, ce quelque chose de nerveux et de crâne qui n'est pas de son pays. Il est cosmopolite plus que Danois, peu subtil coloriste, mais habile et cursif définisseur. Il a donné une nouvelle preuve de son talent primesautier en groupant autour d'une table de congrès, sous l'éclairage contrasté des lampes et du jour finissant, la Commission française en Danemark¹. On remarquera particulièrement les figures de Bonnat, de Cazin, de Falguière, de Puvis de Chavannes, si vivantes et si bien dessinées. Sa verve est naturelle, amusante et spirituelle au possible, à surprendre l'accent d'une physionomie, la signification d'un regard dans la demi-teinte ou la lumière, à cerner d'un trait accéléré des profils belliqueux, énergiques ou méditatifs, à créer sans rien approfondir d'immédiates ressemblances. L'École danoise, naïve et délicate d'intentions, a donc sa maison bien à elle, peu voyante mais confortable et surtout *Gemüthlich*; la musique, l'art, la poésie, une idéalité frileuse, ennoblissent ses habitudes de bonne ménagère et l'on se demande si elle gagnerait beaucoup à perdre la foi du charbonnier.

La Suède admet plus d'élégance et de raffinement, plus de sensualité et de gaieté expansive. La langue y sonne clair comme un italien du Nord, aussi dépouillé d'âpreté germanique que peut l'être un idiome congénère. Dans une ville comme Stockholm, il y a du brillant et de la frivolité, du grand luxe, de belles manières, un dilettantisme d'esprit et de mœurs, tous les éléments de la haute vie, et l'art s'en ressent, plus dégagé d'allures, moins austère et moins puritain. Il court aux extrêmes, au caprice amusant de l'arabesque et de la couleur, à l'impressionnisme clair et chantant, aux aspects imprévus de nature, aux bizarreries piquantes de la lumière. S'il paraissait attardé à l'Exposition de Copenhague, c'est que la toute jeune école y figurait à peine : on constate au contraire au Champ de Mars une fermentation de verve pittoresque, une prédilection pour les sensations soudaines, les broderies symphoniques et les accords vibrants qui décèlent l'influence de Whistler et des impressionnistes. Après

1. La *Gazette* publiera prochainement une eau-forte d'après ce tableau.

Salmson, Hagborg, ces peintres francisés, un peu timides encore, les nouveaux venus ont sauté d'un bond à l'avant-garde : c'est Richard Bergh, le plus savant, le plus sincère, le plus agile aussi dans la fantaisie; Osterlind le conteur délicat du *Baptême en Bretagne*, le charmant humoriste du *Mal de dents*; Zorn, un virtuose de l'aquarelle; Liljefors qui japonise; Kreuger, Pauli, Anna Hirsch, Eva Bonnier, Ekström, Nordström, Larsson, dont le triptyque pourrait servir d'emblème à cet art souple, rieur et distingué qui s'amuse à des pochades, à des notations rapides d'harmonies tendres, en attendant qu'il soit mûr pour les œuvres décisives.

Si l'on excepte Thaulow et Sinding qui sont avant tout des peintres adroits, l'art norvégien n'a pas cette vive allure ni cette grâce citadine. On y perçoit la lenteur de geste et la sensibilité réfléchie propre aux pays de vie clairsemée, la carrure d'une race taillée à coups de hache, tendre sous une rude écorce. Cet art est pêcheur et paysan, un peu fruste, très sincère, empreint de cordialité brusque : on sent qu'il a grandi dans une nature vierge, dans la féerie des fjords, des hauts rochers, des glaciers qui descendent vers la mer. L'éblouissement des soleils d'été, le goût des colorations heurtées qui se retrouvent dans les intérieurs, les meubles et les costumes, mais aussi l'amour du silence, le mystère des longs crépuscules, l'intimité des hivernages, le sentiment familial et religieux s'expriment avec un accent particulièrement sérieux et grave, en des œuvres pleines de saveur populaire et de sympathie humaine. Qu'on se rappelle les vues panoramiques de Münthe avec leurs lointains bleuâtres et la note rouge du gaard norvégien sur la sombre tenture des sapins, la suavité d'impression qui donne tant de charme aux lacs de Kietty Kielland et de Petersen, à la nuit claire de Skredswig, les scènes de mœurs d'Heyerdahl, de Werenskiold et d'Eyolf Soot, les intérieurs de Wentzel, son *Matin* si chaud d'intimité, ceux d'Harriet Backer, de Jorgensen, le *Pêcheur* de Kolstoë, fantastique comme un roi de la mer, on reconnaîtra dans cette peinture, avec un goût un peu barbare du relief brutal et des couleurs crues, une remarquable aptitude à rendre naïvement les habitudes de la vie, à retrouver sous les aspects familiers de la nature la poésie des légendes.

L'art finlandais est une annexe de l'art suédois : même éducation française, même bonhomie d'observation, même sentiment de la nature chez Edelfelt, Gallen, de Becker.

La Russie ne s'est pas encore exprimée dans les arts plastiques comme si son génie vague, morne, excessif et bon, fait de rêverie

ardente, de nerveuse langueur, de plainte et d'apitoiement sur l'humanité s'enfermait difficilement dans la précision formelle des lignes et des couleurs. Le pathétique sentiment de nature de Tolstoï et de Tourgueneff, le clair-obscur merveilleux, palpitant et tremblé de leurs paysages trouveront quelque jour sans doute un équivalent dans la peinture. Pour le moment, l'art russe cherche sa voie et s'essaye en tous sens, à la peinture d'histoire et d'imagination avec Makouski et Swidomski, au genre avec Zelechowski, Szymanowski, Kowaleski. Il compte de fins paysagistes comme Pranishnikoff et Kholodowski, des portraitistes habiles comme Lehmann et Kramskoi. M^{lle} Bachkirtzeff s'était ralliée au naturalisme français. A vrai dire on ne trouve guère d'accent particulier que dans les figures d'enfants de Harlamoff, d'une mignardise bizarrement triste sous leurs tonalités bistrées, et surtout dans l'œuvre de Chelmonski, si fière de dessin, si pleine de caractère et d'âpre saveur locale. Pour la puissance de l'observation, l'originale expression des figures, la finesse du ton local, le *Dimanche en Pologne* et les *Connaisseurs* sont d'un artiste absolument personnel.

La représentation des mœurs locales dans le cadre grandiose de la nature alpestre, l'idylle pastorale et champêtre, luttes de bergers, fêtes de la moisson et des vendanges, inspirent naturellement plus d'un peintre suisse : Baud-Bovy, Burnand, Koller, Ravel ; les scènes de la vie bourgeoise traitées dans la manière doucement narquoise on honnêtement sensible de Tœpffer écrivain appartiennent à Simon Durand. L'originalité ne réside d'ailleurs que dans les sujets et si l'on excepte Stückelberg, un peintre allemand et archaïque, Monteverde, tout italien par la recherche du motif piquant et du trompe-l'œil, avec Girardet qui peint des chouanneries, le portraitiste Charles Giron, le paysagiste Stengelin, Biéler qui cherche non sans succès l'éclat lumineux, on reconnaîtra que l'art suisse est acquis à l'influence française. Celle-ci est surtout sensible dans l'œuvre de M^{lle} Breslau qui marque un progrès continu dans l'étude de la lumière. M^{lle} Breslau est d'abord une physionomiste passionnément sincère. Elle l'est dès le début en peignant ses amies, elle le sera toujours, dans le portrait de M^{lle} Feengard, si individuel de mains, de lèvres, de regards, comme dans celui du sculpteur Carriès, si vrai d'attitude et d'expression clignotante, comme dans son dernier tableau figurant deux jeunes filles vues à contre-jour. Partout les yeux et la bouche ont une signification particulière, une parole, une vie morale. Mais combien l'artiste a lutté pour éliminer la tonalité

jaunâtre et la sécheresse terne qui attristaient ses modèles même en



SEVILLANA, DESSIN DE M. ARAUJO.

(Exposition universelle de 1889.)

plein air. Que de tâtonnements avant de réaliser la souplesse d'ambiance et le gris bleuté qui laisse enfin flotter un joli mystère

autour des visages pensifs! S'il reste encore dans le modelé quelques parties dures et sèches, du moins cette fois M^{lle} Breslau a touché de bien près un idéal courageusement poursuivi¹.

ETATS-UNIS.

Comme toutes les écoles du Nord, la jeune école américaine a l'ambition très légitime d'interpréter le monde moderne; mais tandis que dans les pays traversés jusqu'ici, surtout en Angleterre, en Hollande, en Allemagne et chez les Scandinaves, nous avons reconnu dans l'art l'image d'un peuple et pressenti la nature de son idéal aux significations de l'œuvre peinte ou sculptée, il me paraît malaisé de découvrir un caractère national dans l'art américain. Trop de courants se croisent, trop d'imitations sont flagrantes dans son naturalisme superficiel et de bref horizon. Cabanel et Manet, Gérôme et Carolus Duran, Bouguereau et Dagnan, Whistler et Munkacsy, Jules Breton plus que Millet sont tour à tour ou simultanément consultés. Quelquefois encore l'éducation est allemande ou anglaise, le plus souvent elle est française. Chez quelques-uns : Ulrich, Guthertz, persiste l'esprit germanique; chez d'autres : Turner, Kenyon Cox, Chase, Swain Gifford, Davis, Fisher, Alden Weir, le sentiment anglo-saxon du home et de la nature est perceptible. La plupart et les plus habiles, depuis Mosler qui se souvient tant de Jules Breton jusqu'à Hassam qui pense à Renoir, Bridgman et Weeks, Knight et Pearce, Sargent, Dannat, Harrison, Walter Gay, Melchers, Hitchcock, Rolshoven ont adopté nos manières de voir et de dire à divers époques. Cet art semble un résumé de l'art européen comme la race est un mélange de toutes les races rapprochées sur un terrain neuf. Des influences héréditaires se prolongent un peu, puis tombent, les éléments se combinent vite, absorbés dans un torrent d'activité productive et de pratique énergie sans que l'on constate encore cette profonde unité morale propre aux conceptions pittoresques des nations qui se possèdent, se savent et s'expriment. Aussi nul point de vue nouveau sur la nature ou l'humanité ne nous est révélé par ce nouveau monde et s'il n'avait enrichi la grande littérature d'intellectuels et d'humoristes tels que Poë, Bret Harte, Hawthorn, Marc Twain, on pourrait croire que ce peuple vivant à la vapeur n'a pas encore eu le temps de se regarder

1. Voir, dans la précédente livraison, la gravure à la pointe sèche de M^{lle} Breslau, d'après son tableau.

et de s'écouter vivre. Pour le moment, ce qui domine chez tous ces apprentis, qui pour la crânerie de l'exécution en remontreraient à leurs maîtres, c'est le don d'assimilation, la clarté de l'œil, la pres-tesse de la main ; une assurance de précoces virtuoses, le goût de l'effet et de l'œuvre à sensation. Peu de recul en face de la réalité, peu de réflexion sur les choses, peu de confidences passionnées, une gymnastique d'art et des échantillons de savoir-faire.

Cependant depuis dix ans dans le portrait et dans la peinture de mœurs quelques artistes se sont mis hors de page. Sargent ne pénètre guère au delà des apparences animées : son métier a plus d'adresse que de raffinement et l'éclat d'un coloris vibrant sur des rousseurs profondes ne garde pas longtemps l'illusion de sa fraîcheur. Mais il excelle à saisir le trait dominant et le tranchant d'une physionomie, à signifier la mode et les allures, le ton et l'esprit d'une aristocratie de luxe. Un modelé souple, élégant, agile fait éclore sur la toile, comme par enchantement, la femme parée, sa finesse avenante ou hautaine, la magie rose et blanche de la jeune fille, le passage d'un sourire, l'interrogation ironique ou soucieuse d'un regard, une mine, un air de tête, un plissement de lèvres, surtout la grâce longue et pliante des mains fuselées, tactiles, nerveuses, précises à manier un éventail, délicates à s'entrelacer. Il est le peintre de la beauté hardie, aisée, volontiers bizarre, qui se connaît et sait l'art de se mettre en valeur. On croit deviner chez plusieurs peintres américains une volonté de dandysme, une espèce de *fun* assez particulière et je ne sais quelle ironie embusquée dont la pointe n'est pas très entrante. Harrison épie adroitement certains frissons de nature à fleur de peau, à fleur de vague, mais son exécution est sèche et mesquine. Dans un sous-bois de banlieue égayé de nymphes modernes et qu'il baptise Arcadie, il nous attaque par des impressions sournoises, par une sensualité troublée par de menues subtilités de facture. Dannat plus large peintre, expose un portrait de petite fille, naïf et lumineux, observe avec esprit les singularités pittoresques de l'Espagne, reste court dans une fantaisie en blond et rouge, d'expression indifférente et de saveur mince. Melchers, Walter Gay, Vail étudient sans arrière-pensée d'ironie, avec la bonne foi des peintres du Nord, les mœurs populaires surtout en ce qu'elles ont d'inconscient, de touchant et de naïf. Le *Prêche*, la *Communion*, les *Pilotes* de Melchers, bien que les figures soient souvent lourdes, immobiles, et peu transformées, réalisent une douce intensité d'expression dans une harmonie lumineuse sagement conduite. La *Charité* de Walter Gay,

un tableau très fin de tons, très juste de poses, un peu creux de modelé, exprime bien l'atmosphère clairement blême et décolorée que met dans un intérieur nu de campagne le reflet de la neige. Vail, qui décidément interprète la nature, enveloppe des paysages de Londres et de Bretagne d'une brume bistrée sourde et mélancolique. Ce sont là des œuvres sincères et humaines : bonnes contributions, hésitantes encore en plus d'un point, à la recherche d'un beau moderne. Il semble certain que dans cette voie la peinture américaine aura bientôt dépassé la phase de l'imitation pour l'imitation. Il n'en est pas moins vrai que cette école sans passé, tard venue, pressée de rattraper ses aînées, mise en possession d'un vocabulaire tout fait et dispersée à trop de modèles n'a pas connu l'étonnement naïf devant la réalité, la joie des découvertes faites pas à pas, l'élaboration féconde et la conquête lente d'un style. Il faut attendre qu'elle ait pris conscience d'elle-même pour fonder un art qui ne soit pas éclectique, de seconde main, de surface et de reproduction.

ITALIE. — ESPAGNE. — GRÈCE.

Les principes du naturalisme avec leurs corollaires techniques n'ont pas fait grande fortune dans les Écoles du midi. On y prodigue les intentions plaisantes ou tragiques, mais l'art s'y démène avec une turbulence excessive ; le sang lui pétille au bout des doigts.

En Italie surtout il a le débraillé, le bariolage amusant de la vie populaire, une furia méridionale qui se traduit en de grandes toiles par un coloris surchauffé, par des gestes de théâtre, par une violence d'expression mélodramatique, dans le genre et le paysage, par des mièvreries de touche et de sentiment. Le *Lac d'Iseo* et le *Coucher de soleil* de Carcano, les *Bords d'une rivière* de Bezzi, les *Zattere* de Sartori, les toiles de Signorini et celles de Gignons donneront une idée de cette manière brillantée qui procède par touches minces et savoureuses sans relief et sans profondeur. L'harmonie est plus généreuse dans le *Chioggia* de Bazzaro, un bel accord de bleu chaud et d'orangé. C'est une des rares toiles italiennes où l'ambiance soit transparente, où la lumière pénètre, enrichisse et volatilise la demi-teinte. D'ordinaire les tons juxtaposés ne visent qu'à des gaietés carillonnantes, les plans s'appliquent l'un sur l'autre, la grâce exigüe de l'arabesque fait tort au modelé aérien. Il en résulte qu'avec beaucoup de couleurs pimpantes le coloris italien



« A LA FONTAINE », PAR M. SEGANTINI.
(D'après un dessin de l'artiste. — Exposition universelle de 1889.)

reste sourd, opaque dans les ombres, peu chantant dans les clairs, recuit et pâteux. Quelques peintres luttent contre la dessiccation et l'on doit noter les tentatives de Cremona, un Monticelli moins opulent qui méprise les minuties du détail pour une harmonie vacillante, laissant deviner une grâce de femme, une rêverie, un sourire. Boldini, le vigoureux portraitiste de Verdi, tout aux pratiques parisiennes, n'a pas rompu cependant avec les calligraphies maigres et tourmentées; il a du coupant et pas de moelleux. Zandomeneghi, qui abuse des complémentaires et qui parfois maçonne, sait aussi modeler par des valeurs claires, très souplement, des figures vraiment ingénues.

Enfin voici une interprétation singulière, voulue, impérieuse. Il a fallu que Segantini s'isolât à 3,600 pieds au-dessus du niveau de la mer du goût tapageur de ses compatriotes, pour découvrir sa fleur des Alpes belle et harmonieusement douce au soleil. — Une ligneuse et dense sculpture de cabanes, de bœufs, de moutons et de pastoures, des reliefs de croupes lunaires, de dures blancheurs striées d'ombres bleues inscrites sur un ciel de lapis, une limpide et rare tranquillité de hauts plateaux, une éternelle virginité de lumière pure, froide, goûtée à sa source, tout cela nous assujettit à l'œuvre d'un artiste qui a pris possession d'une altitude et d'une nature.

Des représentations tragiques et truculentes où l'intérêt d'art est trop subordonné à l'énoncé d'un récit, une scène d'Inquisition de Sala, de Carbonero un caveau de tortures dégouttant de sang, plein de têtes coupées, le fanatisme dévot des foules fiévreusement rendu par Benlliure, le Philippe II d'Alvarez, le Styx de Hidalgo avec ses nudités panachées d'ombres verdâtres et de lueurs livides, et pour première incursion dans le monde moderne, la salle d'hôpital de Jimenez lugubrement froide, c'est de quoi satisfaire le sombre et le farouche de l'imagination espagnole, son besoin d'émotions sanguinaires et son goût de l'horreur; puis, sans transition, on perçoit un crépitement de castagnettes, une verve de danses envolées et voluptueuses; le détail précieux, la touche papillotante, l'ivresse des couleurs et des reflets, la gueuserie radieuse et les friperies illuminées, tout ce qui reste du fortunysme, se trémousse dans les toiles d'Aranda, de Mélida, dans les paysages de Rico mouchetés de lueurs, mangés de soleil et saupoudrés d'une grise poussière de chaleur, dans les miroitements vitreux de Domingo, dans les enluminures exaspérées de Luna, et les yeux fatigués de cligner à toutes ces verroteries, rafraîchis mais non consolés par les fraîcheurs de cire de Madrazzo

trouvent quelque apaisement devant les fins paysages de Sanchez Périer, devant les portraits d'Ochoa, les scènes de mœurs d'Araújo, ce dessinateur fin et franc, ce remarquable graveur interprète de Vélasquez, et les natures mortes de M^{me} Ayrton délicatement harmonisées.

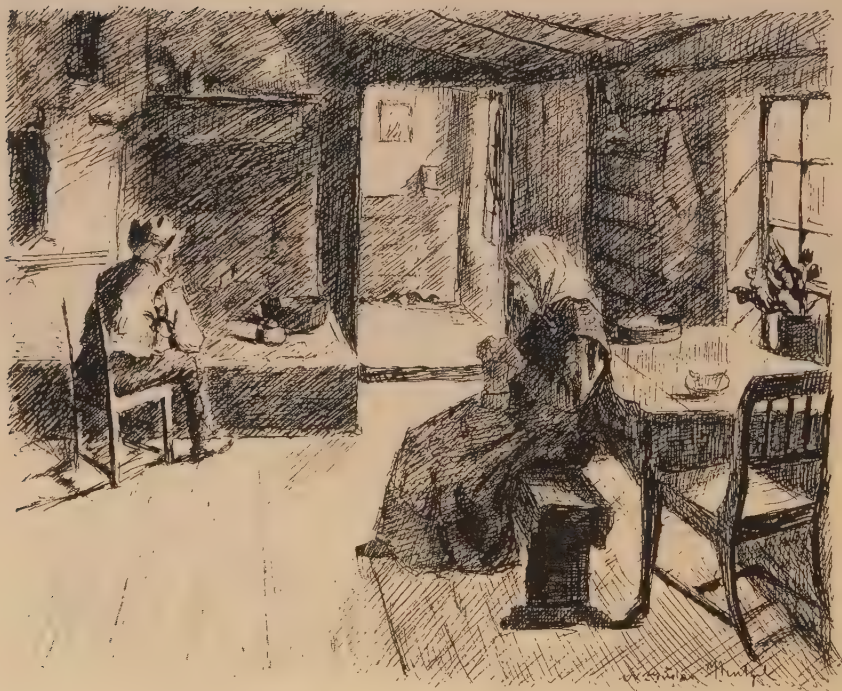
Il faut aller aux dessins de Vierge, à ses vivantes illustrations, à ses compositions pour Don Quichotte et Don Pablo de Segovie, admirer ce fourmillement aigu d'inventions grotesques et terribles, d'actions grouillantes, ce dessin de caractère, de décharnement, de pantomime furieuse, cette folie picaresque et macabre, conclure que depuis Goya une pareille frénésie de comique, un tel caprice dans l'épouvante ne s'étaient pas rencontrés.

Il nous reste à peine la place de jeter un rapide coup d'œil sur les sections grecque, roumaine, serbe, sur l'exposition internationale, de noter au passage les intérieurs de couvent de Ralli, les toiles de Grigoresco, de Mirea, les scènes de mœurs de Michelena, les portraits de M^{lle} Bylinska, les paysages de Thomson et les exquises natures mortes de Zakarian.

Mettons à part l'œuvre de Whistler, si personnelle et si suggestive qu'elle déborde toute classification d'école et de race, considérons ce qui s'est produit de plus expressif depuis dix ans dans le monde, les *Travailleurs de la mer* d'Israëls, les *Raccommodeuses* de Lieberman, la *Cène* de Uhde, les dessins de Werenskiold pour les Contes du Nord, les vues alpestres de Segantini, nous reconnaitrons que les mêmes visées ont prévalu ou tendent à prévaloir sous toutes les latitudes, mais plus décidément au septentrion. L'art nous paraîtra attardé au romantisme du drame historique, aux particularités de l'anecdote dans les écoles du Midi qui, vues d'ensemble, n'ont admis ni l'analyse nouvelle de la couleur par la lumière, ni la recherche des réalités essentielles observées et rêvées à la fois : alourdi de matière en Belgique; en Angleterre, hésitant entre l'observation naïve et les intentions sentimentales, humoristiques ou lyriques; alerte, adroit et superficiel en Amérique; intuitif et caractéristique en Allemagne, en Hollande, dans les pays Scandinaves. La conception naturaliste, inaugurée en France par les paysagistes et par Millet, continuée par l'école du plein air en une langue plus souple et plus riche, avec des termes plus physionomiques, a pénétré presque partout en Europe, et plus d'une fois atteint son but qui n'est pas de nous renseigner

seulement sur le réel, mais de créer du monde moderne une image belle et significative. Elle a su connaître des spectacles de la vie présente, des scènes de la rue, du foyer, des champs, de la mer, ce qu'ils ont d'émouvant, de mystérieux, de tendre ou d'amer, d'éternellement humain, ou bien transposer dans la légende et dans le passé une vérité d'attitude, de passion et de types reconquise sur la nature vivante. Sa tâche accomplie, qu'elle doive céder le pas à des fictions plus symboliques, à des visions plus imaginées, elle aura prouvé sa vertu par des œuvres d'intuition et d'observation qui contiennent le sens idéal et la poésie du vrai.

MAURICE HAMEL.



EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

LA SCULPTURE

TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE ¹.

IX.



Les limites imposées à cette étude nous interdisent d'entrer dans l'examen détaillé des œuvres exposées par les maîtres vivants. Aussi bien, sur huit ou neuf cents groupes, statues et bustes qui figurent au Palais des Beaux-Arts, il en est bien peu qui n'aient d'abord paru aux Salons annuels; les plus notables, en tout cas, ont tous été appréciés ici ou même reproduits pour les abonnés de la *Gazette*... Il nous suffira donc de rappeler les plus importants, moins pour en recommencer une critique désormais inutile que pour essayer de définir rapidement, dans l'ensemble du mouvement de l'École, le rôle et les

tendances de ses chefs et de ses plus récentes recrues.

Disons en passant que l'organisation de l'exposition de sculpture, l'éparpillement déconcertant des œuvres de chacun, le classement ou plutôt le mépris de tout classement dans leur distribution, ne sont pas faits pour faciliter cette étude, ni pour mettre en valeur, aux

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. II, p. 57 et 225.

yeux du visiteur étranger, les forces de notre école. La France est fière de ses sculpteurs, c'est possible : on ne dira pas en tout cas qu'elle y met de l'ostentation, ni même de la coquetterie... Un peu de coquetterie pourtant, d'« honnête coquetterie », eût été permise ici et même recommandée... En 1878 on avait oublié la sculpture, tout simplement; il fallut, à la dernière heure, improviser un hangar pour abriter — on ne saurait dire pour *exposer* — le tombeau de Lamoricière et entasser tant bien que mal, surtout mal, dans un réduit vingt fois trop étroit, les statues dédaignées. En 1889, il n'y a pas eu scandale, sans doute, et on a mieux fait les choses. Il eût été tout de même possible de trouver mieux comme salles d'exposition qu'une galerie de passage et qu'un promenoir de café, encombré de tables et de consommateurs. Le *Retour de chasse*, de Carlès, les *Coureurs*, de Boucher, sont à peu près sacrifiés... Quant à la Ville de Paris, avec un admirable sentiment de la symétrie, elle a méthodiquement aligné autour de ses pavillons, comme des caisses d'orangers, tout ce que depuis dix ans elle a commandé de sculpture. Il était impossible de moins inviter le passant à s'arrêter. Il y a cependant une certaine manière de présenter les choses qui avertit, même les plus indifférents, qu'elles valent qu'on les regarde.

Un des doyens de l'École est à cette heure M. J. Cavelier. Élève de David d'Angers, maître de Barrias, de Turcan, de Suchetet, de Verlet, il appartient à cette lignée d'artistes, qui, par la tenue de leurs œuvres, la solidité de leur savoir, l'efficacité de leurs conseils, transmettent comme ils les ont reçus un corps de doctrines, un enseignement, une tradition, positifs et assimilables (ce qui ne signifie pas immobiles et figés), assurent ainsi de génération en génération la perpétuité et la vitalité d'un art, la sécurité, pourrait-on dire et l'honneur d'une école, et lui permettent de remplir, sans rien perdre des enseignements du passé et sans rien compromettre de l'avenir, les *interim* toujours longs du génie. C'est par de pareils maîtres, ne l'oublions pas, que notre École française de sculpture s'est maintenue à travers les siècles sans solution de continuité; les ignorants et les sots méconnaissent seuls leur valeur et l'importance de leurs services.

Ceux qui n'ont jamais vu — et j'avoue que je suis du nombre —, la *Pénélope* fameuse qui valut à M. Cavelier un de ces succès éclatants et même accablants, si redoutables pour un artiste, auraient été enchantés qu'on profitât de l'occasion offerte par l'Exposition rétrospective pour la remettre sous les yeux du public. C'est l'*Odyssée*



LES ÉTATS-GÉNÉRAUX : SÉANCE DU 23 JUIN 1789. — BAS-RELIEF DE M. JULES DALOU

Reproduction au tiers, de la gravure au burin de M. Ad. Lamotte.

(Exposition Universelle de 1889).

qu'on a choisie, excellente statue, d'un sentiment très personnel dans sa grâce mélancolique.

La *Sculpture* que M. Cavelier expose à la Décennale, avec le *Glück*



LE MARIAGE ROMAIN, PAR M. E. GUILLAUME.

(Exposition universelle de 1889.)

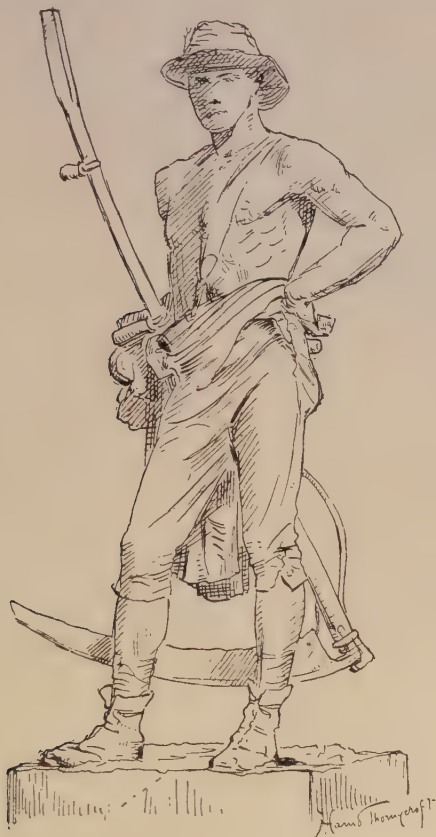
de l'Opéra et deux bustes, est appelée, sans doute, à figurer, comme l'*Architecture* de Thomas et la *Peinture* de Chapu, dans la décoration du futur Musée Galliera. C'est un très beau trio, de signification claire, d'aspect monumental et animé. J'ai déjà eu l'occasion de parler

ici de l'*Architecture* de M. Thomas. Elle est, comme il convient, plus grave, plus tranquille que ses sœurs (on eût dit jadis ses filles, mais le mot serait-il encore juste aujourd'hui ?...) La *Sculpture*, le maillet en main, regarde, observe et pense, elle aussi, mais ce n'est pas seulement à des formules : c'est aux formes vivantes, c'est à la nature animée qu'elle en veut. Plus agitée encore, la *Peinture* tourne la tête, incline légèrement le torse en avant, la main et le pinceau levés; le rayon qui brille, le reflet qui passe l'intéressent; elle voudrait les saisir dans leur fuite, en fixer à jamais la mobile impression et la subtile caresse.

M. Eugène Guillaume est sorti de l'atelier de Pradier, mais il en est bien sorti. On put voir dès son premier envoi, le *Tombeau des Gracques*, qu'il entendait ne pas marcher dans les mêmes sentiers que son maître; il était attiré vers un idéal plus viril. Nous avons justement ici une réplique — revue et appropriée au marbre où il l'a fait revivre — de ce groupe célèbre. La recherche du caractère y est écrite avec cette décision dans l'idée et cette sobriété dans l'exécution qui forment le trait essentiel du talent de M. Guillaume. Il sait toujours très nettement ce qu'il veut faire; il le fait jusqu'au bout, mais il le montre sans l'étaler. Riche de la plus rare culture, profondément informé de tout ce qui concerne l'histoire, la théorie et la pratique de son art, porté par les prédilections d'un esprit très philosophique vers les questions d'esthétique où il se meut avec une aisance merveilleuse, il a mis dans tous ses ouvrages l'empreinte d'une pensée maîtresse d'elle-même et pleine de raison. Il ne se pique pas de faire « trembler » le marbre, et je crois même que si l'on insistait, il répondrait que le marbre n'est pas fait pour trembler; du moins sait-il le faire parler et lui confier des idées dont il est digne.

Cette force dans la conception et cette mesure harmonieuse dans la facture se manifestent de façon très persuasive dans le *Mariage romain*, dont une nouvelle édition, datée de 1889 et corrigée, semble-t-il, dans la figure de la femme un peu rajeunie, est exposée galerie Rapp. C'est une œuvre excellente; par la science et la carrure logique de la composition, la justesse du sentiment historique, l'entente parfaite et la conduite de l'exécution, l'évidence de sa signification, elle communique à l'esprit une satisfaction complète. La Loi, — la loi Romaine, — est intervenue; la formule solennelle a été prononcée; une famille est fondée. L'épouse a mis la main dans la main de son chef : *ubi tu Gaius, ibi ego Gaia*. Elle reconnaît un maître, mais elle se sent matrone; et une dignité charmante se mêle à sa timidité.

Dans les portraits sortis de la main de M. Guillaume, on apprécie surtout cette double qualité de pénétration morale et de réserve, on pourrait dire professionnelle... C'est merveille de voir dans les bustes de *Marc Séguin* et de *Jules Ferry* par exemple, avec quelle finesse le caractère a été analysé, avec quelle délicatesse il a été



LE FAUCHEUR, PAR M. H. THORNYCROFT.

(Exposition universelle de 1889.)

indiqué... Examinez attentivement, dans le buste de M. J. Ferry, la construction du front, le dessin des yeux et du menton, le pli de la lèvre; tout est marqué avec une sûreté et une fermeté qui ne laissent place à aucune incertitude, et rien n'est appuyé pourtant. Il est impossible de faire à la fois plus vrai et moins gros. De même pour Marc Séguin; on devine, rien qu'à le regarder, l'allure un peu dégingandée du personnage; avec ses cheveux au vent, sa cravate dénouée, son pan de redingote qui flotte, son regard et son air distrait

et bienveillant de savant qui pense à autre chose, il est là qui vit... Mais la vie vient du dedans, et quand même elle ne ferait qu'affleurer à l'épiderme, on la sent encore présente et efficace.

Il y a un grand charme dans cette réserve un peu hautaine. Quand on a pénétré de la sorte une ressemblance morale et vu si à fond un masque humain, rien ne serait plus aisé, on peut le croire, que de monter un peu et de chauffer l'exécution, d'y ajouter par de simples artifices de praticien ces rudesses et ces brusqueries apparentes, où le vulgaire admire volontiers le « coup de pouce », — le génial coup de pouce! — et l'allure même de l'inspiration. Je sais un gré infini à qui dédaigne ces petits moyens; j'y vois une sorte de haute politesse, une belle tenue intellectuelle; j'y trouve même une intime sécurité, dans un temps où le cabotinage a fait tant de dupes et de victimes. Tant pis pour qui passerait indifférent. Cette exposition de M. Eugène Guillaume, qui, dans les deux sections centennale et décennale ne comprend pas moins de dix-neuf morceaux, est un véritable résumé de son activité artistique. Le *Tombeau des Gracques* date de 1848; la *Légende de Sainte-Valère* (où il a, sans le moindre pastiche, fait preuve d'une très fine intelligence du style charmant en sa simplicité naïve des bas-reliefs du XIII^e siècle) est de 1855; puis viennent le *Colbert*, qui paraît, je le confesse, assez indifférent, l'*Œil-de-bœuf* du nouveau Louvre (1860), le *Napoléon* de la maison Pompéienne, le *Darboy*, le *François Buloz*, etc., etc... jusqu'au *Mariage romain* dont le marbre est de 1889.

Il serait superflu, enfin, de rappeler aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* pour qui fut écrite l'admirable étude sur Michel-Ange, qu'aux ouvrages du ciseau, M. Guillaume a joint ceux de la plume et qu'il y a apporté les mêmes qualités de vigueur contenue, de finesse et de suprême distinction.

Avec plus de féminine tendresse, un charme exquis de rêverie et quelquefois des rencontres d'expression adorables, M. Chapu a enrichi la sculpture française de quelques figures assurées de vivre. On peut dire qu'il aura été un des derniers à se réclamer de l'antique; mais il a pris la bonne méthode, la méthode moderne. C'est d'hier à peine que nous commençons d'entrer dans le vrai sentiment de l'histoire de l'art et plus particulièrement de l'art de l'antiquité. Sa lente évolution et sa décadence, ses principes, son esthétique étaient également inconnus à ceux qui ont si longtemps fait peser sur l'École le joug stérilisant des formules étroites et de l'idéal absolu qu'ils prétendaient en avoir extrait. Une érudition mieux informée,

une sympathie critique plus large, une sensibilité plus affinée, le don dangereux, mais divin, de nous prêter à tous les genres de



ICARE, PAR M. A. GILBERT.

(Exposition universelle de 1889.)

beauté, de jouir à la fois de toutes les civilisations ont comme rafraîchi les antiques sources. On ne s'étonne plus de voir notre grand Millet placer dans son atelier les moulages de Parthénon, faire au Louvre de longs pèlerinages devant Poussin, pour en rapporter, non pas

des formules apprises ou des « cahiers d'expression », mais de fécondes impulsions et comme des consultations sur une interprétation synthétique et vivante de la nature... L'abus qu'on a fait jadis de ce grand mot d'*Antique* (et nous en avons montré quelques exemples au début de cette étude) a laissé subsister dans beaucoup d'esprits une instinctive méfiance contre tout ce qui a l'air de ressembler à une invocation du passé. Nous ne manquons pas de gens pour conseiller, le plus gravement du monde, à nos Occidentaux de se faire « un œil japonais » et qui entrent en fureur au seul nom de la Grèce. C'est une sorte de fanatisme à rebours, plus étroit s'il est possible, et plus inintelligent que l'autre. Sachons, à l'exemple de notre rédacteur en chef et ami, M. Louis Gonse, jouir de cet exquis Japon qu'il connaît et comprend si bien sans nous interdire d'aller aussi rêver sur l'Acropole; et avec tout cela, tâchons de rester Français!...

Certes, à regarder la *Pensée* et la *Jeunesse*, on s'aperçoit que M. Chapu a fait plus d'un pèlerinage sur le rocher sacré; — ses œuvres en sont-elles moins françaises et n'avons-nous pas tous reconnu, au battement de notre cœur, une sœur idéale dans la vierge de fervente tendresse et d'intime pitié évoquée par l'artiste au pied du monument d'Henri Régnauld?... On peut voir, dans la statuette de *Jeune garçon*, avec quelle souplesse ce ciseau délicat et charmant sait se plier aux données de la modernité la plus contemporaine.

On ne saurait, d'ailleurs, prétendre, à moins d'un parti pris assez puéril, ou d'un manque absolu de critique, qu'à l'heure présente le danger soit du côté d'une imitation trop littérale de l'antique. C'est plutôt vers Florence qu'on a paru se diriger depuis l'entrée en scène de Paul Dubois; mais là non plus, on ne pourrait pas dire qu'il y ait eu danger véritable, ni étroite superstition. En allant rendre hommage aux grands artistes de la première Renaissance italienne, aux maîtres du xv^e siècle, notre école témoignait en somme d'un désir, plus ou moins conscient mais qui était dans la loi même de son évolution, de se rapprocher de plus en plus de la nature. Elle ne pouvait recevoir à ce point de vue que de bons conseils chez Donatello et chez Ghiberti; l'un avec un emportement fougueux, l'autre avec un atticisme d'autant plus persuasif qu'il est tout instinctif, leur parlaient de la réalité sincèrement, ardemment interrogée, du caractère individuel fortement senti, et l'on peut voir dans l'admirable buste de *Baudry*, comme dans celui de *Bonnat*, par Paul Dubois, si ces conseils furent bien compris et s'il se mêla le moindre pastiche

chez le disciple devenu maître à son tour. L'influence italienne était sans doute sensible dans quelques-unes de ses œuvres, dans



BOHÉMIEN, PAR M. BARTLETT.

(Exposition universelle de 1889.)

certaines morceaux du fameux tombeau de Lamoricière, même dans l'*Ève naissante*, d'ailleurs exquise avec je ne sais quoi de luinesque

dans son modelé si doucement fondu... Le danger n'eût été sérieux que si l'on eût oublié, à contempler les maîtres, de regarder directement la nature, maîtresse des maîtres.

On eut tout lieu d'être rassuré, d'abord par les œuvres de M. Paul Dubois lui-même, puis par celles des sculpteurs entrés après lui dans la carrière : — Falguière et Mercié. Falguière n'a rien envoyé, sinon, à l'Exposition rétrospective, son *Tarcisius, martyr chrétien* et son *Vainqueur au combat de coqs*, deux œuvres charmantes, mais tout à fait insuffisantes pour donner une idée de l'auteur du *Saint Vincent-de-Paul* (un chef-d'œuvre) et de la *Diane*, — la « Diane de Falguière ». Il y a même quelque chose de paradoxal à voir ce maître de la vie et de la chair commencer par les maigreur de l'ascétisme. Avec le *Vainqueur au combat de coqs*, paru deux ans après, il avait trouvé sa véritable voie.

Antonin Mercié a envoyé, avec un marbre exquis de son *David*, le *Quand même*, le *Souvenir*, le *Génie pleurant* et deux bustes. C'est une étude complète que mériterait son exposition, et nous disposons de quelques lignes..., mais il est de ceux qu'on est sûr de retrouver. Tout ce qu'il fait est marqué d'un caractère de force, de santé et d'ardeur méridionale, qui, sévèrement tenue en garde contre toute déclamation, communique pourtant à son ciseau une éloquence singulière et une décision magistrale (en prenant ici dans son acception entière ce mot que le journalisme courant a rendu si banal).

Emmanuel Frémiet est élève de Rude ; c'est à cette forte école qu'il a appris à étudier et à rendre « la nature dans sa variété ». Dégagé plus que personne de toute servitude de formule et de style transmis, solidement armé des conseils et de la science de son maître, il a, avec une curiosité agile, poussé ses recherches et ses travaux dans les sens les plus divers. Avec un sentiment toujours original et nouveau, une ampleur d'interprétation, une franchise d'accent et une audace qu'aucun danger n'intimide, il a fait vivre dans la pierre et dans le bronze tour à tour le gorille troglodyte dans sa bestialité déchainée et la Pucelle d'Orléans, l'homme de l'âge de pierre, bonne brute en gaieté, et le prince de Condé ; — il a mis aux prises en des duels superbes l'Homme et la Bête, s'élevant, avec une aisance surprenante, des formes les plus élémentaires de la vie au style historique le plus haut.

On retrouve dans l'*Hommage à Rude* (*Faune jouant avec une panthère*), exposé par Just Becquet, autre élève du grand Bourguignon, la même décision vigoureuse, la même facture large et directe. Ce

morceau d'une simplicité si puissante, d'une verdeur si saine, fait penser à Rude en même temps que la face rabelaisienne du faune éveille le souvenir de maître François, — et l'on a là, comme une double saveur de terroir, un extrait de belle sève française.

Par son maître Carpeaux, Dalou descend aussi de Rude. Nous avons ici ses chefs-d'œuvre : le *Blanqui*, qui se souvient du *Cavaignac* ; — deux bustes merveilleux de *Rochefort* et de *Vacquerie* ; — la *République* et les *États généraux*. Personne ne regrette l'absence de quelques morceaux où l'on voyait poindre comme la menace d'un peu de *gongorisme* ou de *bandinellisme*. — Dans ses manifestations les plus simples, le talent de Dalou s'affirme avec une autorité et une puissance supérieures. Par la clarté, l'élan, la fierté et la robuste conviction de l'allure, ces deux bas-reliefs, animés d'un grand souffle, ne sont pas indignes du maître de l'Arc de Triomphe de l'Étoile ; — tout compte fait de la différence des temps, ils se rattachent à la même tradition, et l'on n'en saurait faire de plus éloquent éloge.

Il y a une grande force chez Rodin. Il expose avec l'*Age de Pierre* ses beaux bustes d'*Antonin Proust*, de *Dalou* et de *Victor Hugo*. Je ne cacherai pas que quelques-uns de ses amis ont été un peu déçus de ne pas voir paraître à cette exposition la Porte du Musée des Arts décoratifs, célébrée si souvent et dans une littérature si colorée par quelques chroniqueurs de talent. On comptait sur cette décisive manifestation pour affirmer devant le grand public l'autorité et la maîtrise d'un puissant artiste. Il faut attendre encore ; — et nous sommes de ceux qui attendront avec confiance.

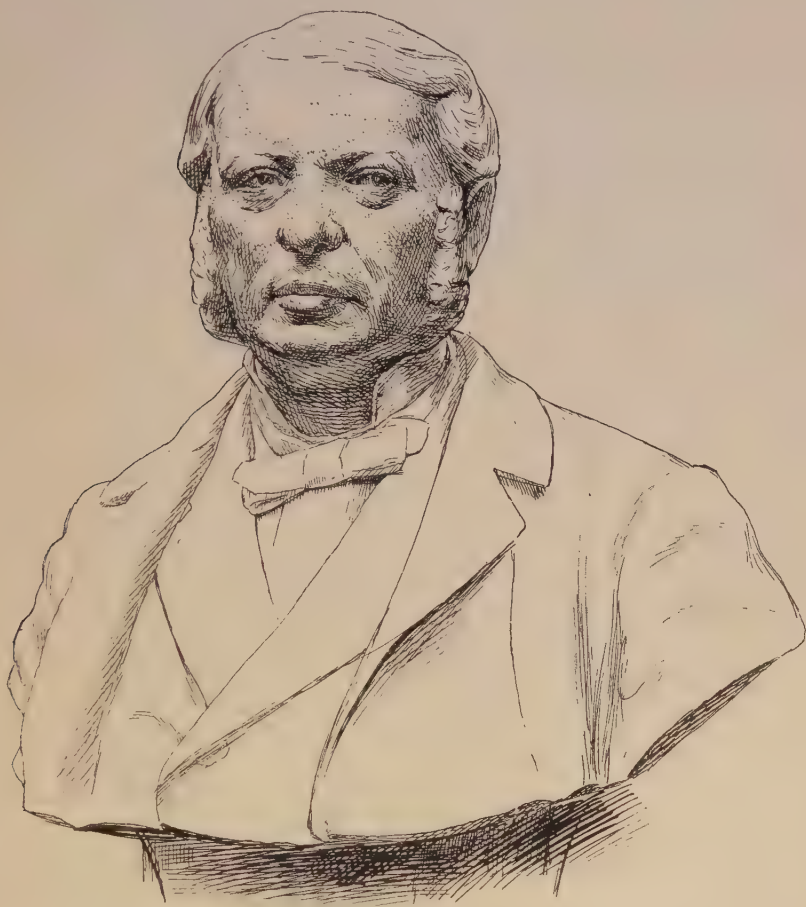
Il ne faudrait pas cependant qu'à force de la célébrer, cette porte de bronze, on l'empêchât de la finir. J'ai peur, — s'il faut tout dire, — que les littérateurs n'aient un peu envahi cet atelier laborieux. L'un d'eux nous racontait, il y a quelques semaines, comment avec quelques amis, il avait un jour révélé Baudelaire à Rodin ; — un autre (celui-là même qui a signé cette stupéfiante affirmation : « Les cathédrales gothiques sont nées du regard d'amour qu'un homme en cheminant a jeté sur les grandes allées de nos forêts »), un autre nous en faisait un portrait si extraordinaire et nous montrait à admirer chez lui des choses si imprévues, des intentions si déconcertantes, qu'on en vient à se demander avec inquiétude s'il n'y a pas là quelque énorme malentendu, et si, en le poussant vers le Baudelairisme à outrance, ces bruyants amis ne risquent pas de lui troubler un peu la cervelle et de l'induire en une sorte de romantisme décadent, où son talent ne

manquerait pas de s'enliser. Si j'avais le droit de lui donner un conseil, je lui dirais de fermer sa porte, de ne plus lire les journaux et de travailler seul en face de la nature et de la vie dont il a le sentiment si aigu et la passion si intense... Le voilà chargé du monument de Victor Hugo. Il y a longtemps que j'imprimais quelque part le vœu que cette grande œuvre fût confiée à M. Rodin. En le félicitant, il faut aussi complimenter l'administration qui l'a choisi.

Il n'y a pas le moindre artifice de langage dans le regret que nous exprimons de ne pouvoir consacrer qu'une sèche mention à Barrias, d'un goût si fin et d'un talent tour à tour si délicat et si ferme, à Injalbert et à Peynot, ces francs tailleurs du marbre, à Delaplanche, Saint-Marceaux, Aubé, Turcan, Carlier, Gautherin, Antonin Carlès, — dont nous avons déjà eu l'occasion de louer ici la *Jeunesse*, qui ouvre à la vie son œil plein d'étonnement et nous offre, comme une promesse et une énigme, une fleur cueillie dans la prairie mystérieuse et charmante où passe avec son chœur de nymphes symboliques le *Printemps* de Botticelli; — à Suchetet, Verlet, Etcheto, Boucher, H. Lemaire, Longepied, Gaudez, Pallez, Damp, Tony Noël, Albert Lefeuve, Allouard, Barrau, Caïn, Coutan, Cordonnier, Ferrary, Alfred Lanson, Agathon, Léonard, Gustave Michel, Marqueste, etc, etc... Il y a là, sans parler de la renaissance de la gravure en médailles, où Chaplain et Roty nous ont donné tant d'œuvres exquises et fortes, des réserves précieuses, des trésors de talent et de savoir, des gages de vitalité pour notre École de sculpture.

Elle pousse ses tentatives dans des directions diverses; elle cherche depuis quelques années avec une persistance qu'aucun succès décisif n'a encore couronné, mais que rien ne doit décourager, à élargir ses horizons, à faire entrer la vie moderne, la vie des champs surtout dans son domaine. L'influence de Millet est sensible en plus d'un atelier, non seulement dans le choix des sujets, mais dans la manière de draper, dans le caractère des têtes. Sans doute, des morceaux d'école, des attitudes apprises viennent trop souvent nous rappeler que le don de voir et d'interpréter librement la nature n'est pas commun; que notre mémoire est saturée de formes déjà vues, de modèles tout posés. Mais si l'on considère d'une part la moyenne de la production totale, et de l'autre, le nombre des talents de premier ordre, et si l'on pense aux conditions de l'art en un temps comme le nôtre, c'est avec un sentiment de confiante allégresse qu'on envisage l'avenir de l'École française de sculpture.

Français de l'Ile-de-France ou des bords de la Loire, Bourguignons, Toulousains, Champenois, nous en avons rencontré au cours de cette étude de toutes les origines et de toutes les provenances ; la vieille terre française, de tout temps féconde en imagiers, n'a pas cessé d'en



BUSTE DE M. SPITZER, PAR M. F. BEER.

(Exposition universelle de 1889.)

produire à foison. Qu'ils se tournent tous avec une piété filiale vers ce merveilleux passé national, qu'ils prennent une conscience de plus en plus nette, une connaissance de plus en plus directe et réfléchie de cet art trop longtemps oublié et que sans vouloir, là plus qu'ailleurs, s'attarder à des pastiches, ils remettent de plus en plus en honneur et en évidence le clair génie de la race, fait de vaillance, de franchise, de bon sens et de santé.

X.

On comprend la difficulté pour les sculpteurs étrangers de figurer avec toutes leurs troupes à des expositions lointaines ; le déménagement et le voyage d'une statue ne sont pas une petite affaire... Nous avons pourtant au Palais des Beaux-Arts une fort intéressante représentation des principales écoles.

La plus florissante est incontestablement l'École flamande. Elle a dans le passé de beaux titres de gloire. La France ne saurait oublier par quels liens intimes elle lui fut unie ; il existe entre les deux voisins une vieille fraternité de mutuels services, et aujourd'hui elles marchent côte à côte.

M. Paul de Vigne a le sentiment de la sculpture monumentale. Le groupe de l'*Art Récompensé* (modèle du groupe en bronze qui orne la façade du Palais des Beaux-Arts à Bruxelles et que nous reproduisons) est largement conçu, hardiment jeté, traité avec une belle ampleur décorative. — Le modèle de ce groupe érigé à la gloire des vainqueurs de Courtrai, Breidel et de Coninck, dessine une fière silhouette. Les deux héros debout posent la main l'un sur la garde, l'autre sur la poignée d'une grande épée de combat ; le mouvement est très ingénieusement imaginé ; le groupe se compose avec beaucoup de force et d'unité ; il est d'une signification éloquente et d'une noble allure.

M. Dillens, pour le *Fronton de l'hospice-orphelinat des Trois-Alices*, avait à choisir entre les allégories traditionnelles et la représentation sculpturale de la réalité la plus familière. En se décidant pour ce dernier parti, il a compris qu'il devait s'y tenir sans tricher et l'attaquer de front ; les dames patronnesses de l'œuvre présentent à la fondatrice assise dans un grand fauteuil les enfants qu'elles ont recueillis ; il y a beaucoup de bonne grâce et d'aménité flamande dans cette scène, qui se compose et se tient très bien. — M. Dillens expose encore un groupe pour le Palais de Justice, — la *Justice inspirée par le Droit et la Clémence*, — une statue de Metdepenningen érigée à Gand, des bustes et une bonne figure tombale agenouillée.

Le *Saint Michel* de M. Vanderstappen offre des lignes un peu compliquées, et ne vaut pas son *Homme à l'épée* qui, sans être très original, a de l'allure. Le *Taciturne* a du caractère, encore qu'un peu « mousquetaire ». La *Fatalité* de M. Leroy n'est pas du tout banale. L'homme



Imp. A. Clement Paris

Gazette des beaux-Arts.

L'ART RÉCOMPENSE. PAR M. PAUL DE VIGNE
(Modèle de groupe en bronze. Exposition Universelle)

va, courbé sous le poids du destin qui lui montre là-bas le crime et



LA TRADITION, PAR M. QUEROL.

(Exposition universelle de 1889.)

l'y pousse irrésistiblement. Il s'avance, inconscient, halluciné et menaçant; le mouvement très juste, très senti, est fortement rendu.

Il y a du charme dans l'*Inquiétude maternelle* de M. Charlier, un peu trop de rondeurs ronflantes dans l'*Enlèvement* de M. Gaspar, plus d'intentions littéraires que de vertu plastique dans *Grandeur et décadence des Romains* de M. Samain, et un peu trop de macabre, à mon gré, dans le *Commencement et la Fin* de M. de Rudder, dont la composition n'est pas très intelligible.

M. C. Meunier a entrepris d'évoquer en une série d'œuvres tirées de la réalité la plus humble et la plus tragique, évoquée d'ailleurs dans un grandissement poétique, les héros et les martyrs de l'éternel labeur. Le *Puddeur*, c'est exactement, par le caractère de la figure, son attitude, sa construction par larges plans simplifiés, le *Vigneron au repos* de J.-F. Millet, traduit en bronze. Le *Grisou* c'est une femme retrouvant son fils parmi les morts. Il est gisant, la poitrine déchirée; elle se penche vers le cadavre, les mains jointes et serrées contre les genoux. Cette figure de la mère aurait pu être très belle, mais le groupe se dessine assez mal avec ses silhouettes maigres et ses lignes anguleuses.

Citons encore MM. Devillez, Mignon; Namur et constatons que l'École de sculpture flamande pittoresque et décorative est à cette heure très vivante.

En Angleterre il faut noter aussi un mouvement en avant. Les critiques anglais le suivent et l'encouragent avec une grande sympathie, sans qu'on puisse encore dire ce qu'il en adviendra. A côté de Sir Frédéric Leighton qui a modelé avec une volonté un peu sèche mais forte et nerveuse un homme au torse renversé et aux bras étirés, le *Réveil*, viennent se placer MM. Thornycroft dont le *Faucheur* rappelle les paysans des idylles de Walker ou de Mason, et dont *Teucer* et *Médée* nous offrent en un style à la fois très personnel et très anglais des transpositions rajeunies de mythes antiques dans un sentiment très moderne. M. Gilbert, qui va demander conseil aux Florentins, est aussi très anglais par les intentions et les sous-entendus littéraires; son *Icare*, réduction d'une fort belle statue qu'on pouvait voir, il y a deux ans, à la *Royal Jubilee exhibition* de Manchester, son *Persée*, son *Offrande à Vénus* et les deux bustes en bronze de *Vieillard* et de *Jeune fille*, sont pleins de caractère. La *Jeunesse* de M. Lee (mort récemment), d'un anglicisme si épanoui, la jolie *Paix* un peu maniérée de M. Ford, la *Dryope* de M. Browning et son *Espérance*, la *Mort et le Prisonnier* de M. H. Pegram, romance à deux voix et qui ressemble à la sculpture d'un Doré britannique, sont intéressants à plus d'un titre et nous voudrions pou-

voir nous arrêter plus longtemps dans cette section anglaise...

Chez les peuples du Nord, les traditions de l'École classique de Thorwaldsen et de Bissen déclinent ou essayent de se rajeunir au contact d'un réalisme plus moderne; mais la plupart des sculpteurs que nous y rencontrons sont venus chercher des leçons dans nos ateliers. Plusieurs ont du talent, mais nous n'y voyons rien de nouveau à signaler et nous nous contenterons de citer, en Suède, MM. Ch. Eriksson, Hasselberg, Lundberg; en Danemark, MM. Bissen; en Norvège, un excellent groupe de M. Stephan Abel Sinding, la *Mère captive*, et de très amusantes et vivantes terres cuites de M. Halzdan Hertzberg, — il y a surtout un gamin qui s'en va sifflant, les mains dans les poches, très lestement croqué; — en Finlande, M. Runeberg et M. Valgrenn; en Russie, M. Pierre Tourgueneff qui s'est mis à bonne école chez Frémiet.

Les sculpteurs des États-Unis, ceux du moins qui exposent au Champ de Mars, sont tous élèves de notre École : M. Bartlett a reçu les leçons de Frémiet et en a profité comme on peut voir dans son *Bohémien*; M. de Wuert et M. Dams, celles de MM. Mercié et Rodin; M. Warner, celles de Jouffroy...

Les sculpteurs allemands se sont abstenus. En Autriche-Hongrie, M. Beer, que nous rencontrons souvent à nos Salons, a envoyé l'*Albert Dürer*, enfant déjà exposé, et un excellent buste de M. F. Spitzer; en Hollande, citons l'*Écho* de M. Leenhoff qui n'est pas non plus un inconnu pour nous.

Que dire de l'encombrante production des sculpteurs italiens? Est-il permis d'abaisser le marbre à d'aussi humiliants usages?... Si l'on en excepte un buste de MM. Gemito, les envois de M. Ferrari, Sodini, Ancillotti, Bazzaro, Malfatti, Salvini et deux ou trois autres peut-être, qui certes ne sont pas des chefs-d'œuvre, on ne saurait vraiment faire l'honneur d'une critique à ces mauvaises charges de praticiens en goguette.

En Grèce, les sculpteurs, — les sculpteurs grecs! — vont du *Berger Pâris* aux *Dieux de l'Olympe*, et de *Canaris* à la *Jeune captive*. MM. Vitsaris, Bounanos, etc., ne sont pas sans talent.

En Espagne enfin, citons les intéressants envois de M. Quérol, dont la *Tradition*, que nous reproduisons, a beaucoup de caractère. C'est une vieille, décharnée, avec une pie sur l'épaule, qui tient deux enfants attentifs... M. Quérol a mis aux mains de ces auditeurs convaincus une épée et des lauriers; c'est donc des traditions sacrées de la patrie que cette vieille les entretient. Pourquoi dès lors lui donner

l'air et l'allure d'une simple *rabâcheuse*?... Cette critique, qui ne porte que sur une nuance, n'est pas d'ailleurs pour contester la valeur de ce morceau.

Nous serions impardonnables d'oublier, en Suisse, les médaillons de M. Hugues Bovy, les bas-reliefs de M. Charles Iguel, « citoyen suisse de Neufchatel, élève de Rude », le buste du regretté Émile Hennequin et l'*Accalmie*, par Maurice Raymond, le monument de Pestallozzi, par M. A. Lauz.

Notons enfin que la Serbie s'enorgueillit de G. Iowanowitch et de Pierre Oubawkitch ; la Roumanie, de Jean Georgesco et de Valbudea, élève de Falguière et Frémiet ; le Chili, d'Arias, et le Guatemala de Léandro Leal y Péna... On ne saurait mieux finir que sur ce nom héraldique et sonore.

ANDRÉ MICHEL.



EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

L'AMEUBLEMENT

(DEUXIÈME ARTICLE ¹.)

III.

LES BRONZES.



'EST au xvii^e siècle, quand Boulle et Zommer donnèrent à l'ameublement français ces allures magistrales si bien en rapport avec le style emphatique de l'époque, que les bronzes commencèrent à prendre une part prépondérante dans la confection des meubles de prix. Les admirables cabinets qui ornent la galerie d'Apollon, la majestueuse armoire qu'on peut voir au Louvre, dans la salle des Dessins, les commodes magnifiques dont notre Garde-Meuble national possède tant de précieux échantillons, se recommandent au moins autant par l'ampleur majestueuse de leurs bronzes, que par la finesse et l'éclat de leurs marqueteries.

Le xviii^e siècle, sous ce rapport, demeura le digne émule de son aîné. Aux noms de Charles Houtoïre qui travailla pour Boulle et qui cisela bon nombre de ses modèles; de Domenico Cucci et des frères Prévost qui enrichirent d'ornements exquis les appartements des Tuileries, du Louvre et de Versailles; de Sauteray et de Vanier qui fondirent et ciselèrent les célèbres colonnes du Val-de-Grâce, il peut opposer les noms également illustres de Philippe Caffieri, de Bottard, d'Hervieux, de Duplessis qui monta les plus beaux vases fabriqués à

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. II, p. 174.

Sèvres; de Forestier, collaborateur assidu d'Oeben et de Riesener, de Masquillier, de Raison, de Thomire.

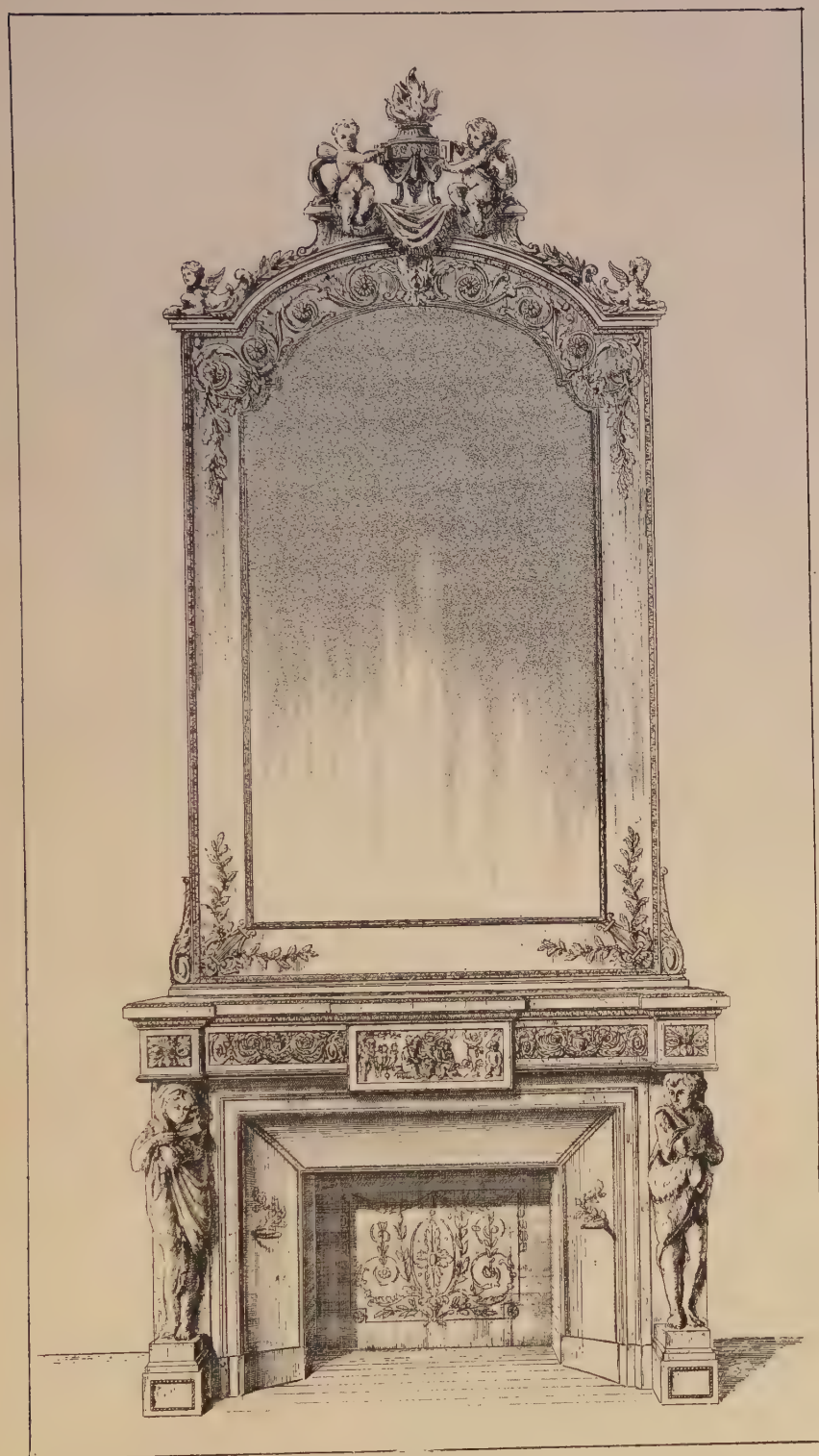


PENDULE MONUMENTALE EN BRONZE
ET MARBRE, EXÉCUTÉE PAR M. A. COLIN.
(Exposition universelle de 1859.)

Tous ces noms méritent d'être retenus; et, nous avons d'autant plus le droit de nous montrer fiers de cette pléiade d'artistes exceptionnellement soigneux et habiles, qu'on chercherait vainement à l'étranger rien qui leur soit comparable. Leur impeccable savoir; la franchise de leurs façons exemptes de mai-greur; la souplesse qu'ils surent donner aux frises, aux galeries, aux chutes, aux entrées dont les élégants rinceaux paraient les beaux meubles sortis de leurs mains, concoururent dans une large mesure à assurer l'indiscutable supériorité du mobilier français. La perfection de tous ces ornements est telle, que, parfois, on serait tenté d'assigner à leurs auteurs le premier rang dans la fabrication de certains ouvrages, dont ils n'ont été, cependant, que les décorateurs.

Dans un autre ordre d'idées, ce que l'on fondit et cisela, au XVIII^e siècle, de pendules, de candélabres, de bras, de chenets, de lustres, de chandeliers, de cartels est incalculable, et toutes ces pièces souvent admirables parurent, avec leur simple enveloppe d'or moulu, si précieuses comme travail, à cette société éprise du Beau sous toutes ses formes, que du coup on renonça pour toujours à ces meubles en argent, qui avaient été la passion du Grand Roi et de sa cour. La beauté des façons suppléait largement à la valeur de la matière.

Pourquoi faut-il rappeler, après cela que cette magique habileté se perdit au commencement de ce siècle? A l'exécution grasse et savoureuse des Caffieri, des Hervieux, des

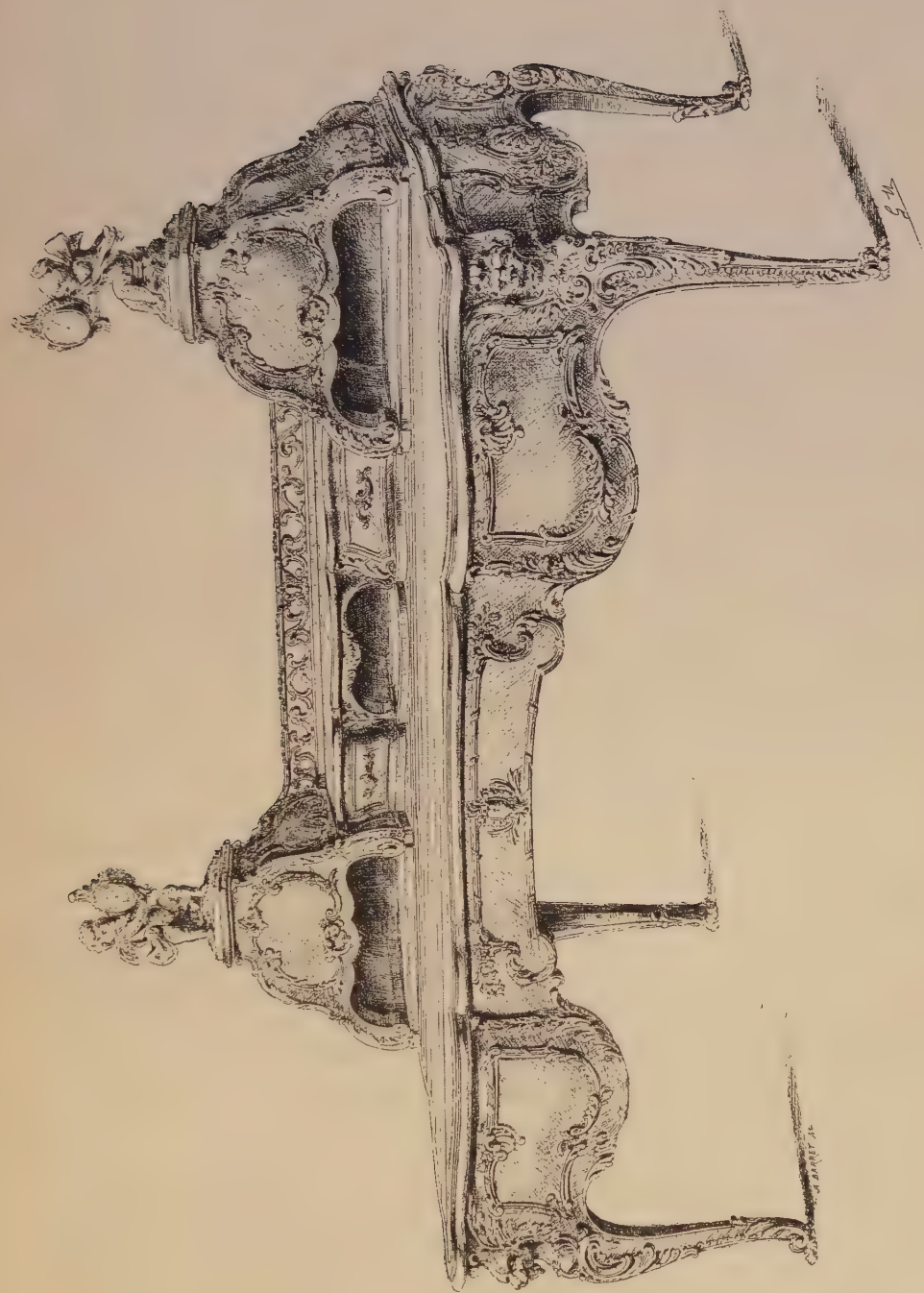


ENCADREMENT DE GLACE ET DE CHEMINÉE
 EN BRONZE CISELÉ ET DORÉ, EXÉCUTÉ PAR LA MAISON H. DASSON ET C^{ie}.
 DESSIN DE M. G. MARONNIER, ASSOCIÉ DE LA MAISON.

Duplessis, succéda une facture maigre, sèche et dure; puis, dans la décoration du mobilier les procédés expéditifs de l'étampage remplacèrent les travaux coûteux du ciseleur, et peu à peu on arriva à produire ces garnitures de cheminée, lourdes, sans grâce et sans caractère, ces meubles clinquants que leurs bronzes grossiers sans autre dorure qu'un vernis trompeur, condamnaient d'avance à une destruction irrémédiable. Il y a cinquante ans, dans ce domaine, tout était à refaire. Hâtons-nous de constater que tout a été refait. Pour s'en assurer, il suffit d'examiner, au Champ de Mars, les deux classes où sont réunis l'Ameublement et les Bronzes, on y verra des centaines d'ouvrages qui, par la perfection du travail, sont dignes des plus belles époques de notre histoire mobilière.

Nous ne reviendrons par sur la Classe XVII, qui comprend les meubles proprement dits. Nous en avons parlé longuement dans un précédent numéro de la *Gazette*. Nous avons dit tout le bien qu'il faut penser des belles restitutions de M. Dasson, des copies ingénieuses de MM. Raulin et Zwiener, des réminiscences de M. Beurdeley. La planche hors texte, qui accompagne notre livraison du 1^{er} septembre, montre un gracieux écran exposé par ce dernier. Le règne de Louis XVI n'a rien produit de plus délicat et de plus charmant. A contempler ce joli meuble, on se croirait revenu au beau temps de Duplessis. Le superbe bureau envoyé par M. Dasson est, dans son genre, d'une exécution tout aussi parfaite. L'encadrement de cheminée, dont nous donnons une reproduction, joint au mérite de la nouveauté celui d'une facture irréprochable.

Dans la classe réservée aux Bronzes d'ameublement, des surprises également agréables nous attendent. Nous trouvons, en effet, dans cette section, toute une série de beaux ouvrages que nos ancêtres n'ont pas connus, et qui offrent cet avantage de mettre les chefs-d'œuvre de la Statuaire à la portée de nos appartements. C'est là une conquête non seulement de notre époque mais aussi de notre pays, car il n'existe, hors de France, rien qui ressemble à cette réunion d'ouvrages précieux à tant d'égards. C'est même une particularité assez curieuse et digne d'être relevée que, sauf la Russie, il n'est pas de pays étranger qui soit représenté au Champ de Mars par des bronzes d'une valeur artistique réelle; cette pénurie est assurément fâcheuse. Peut-être était-on en droit de compter sur le concours de quelques établissements du dehors. La *Compagnie des bronzes* de Bruxelles, notamment, aurait pu nous envoyer, comme en 1878, quelques échantillons de ses intéressants produits. Mais aucun de



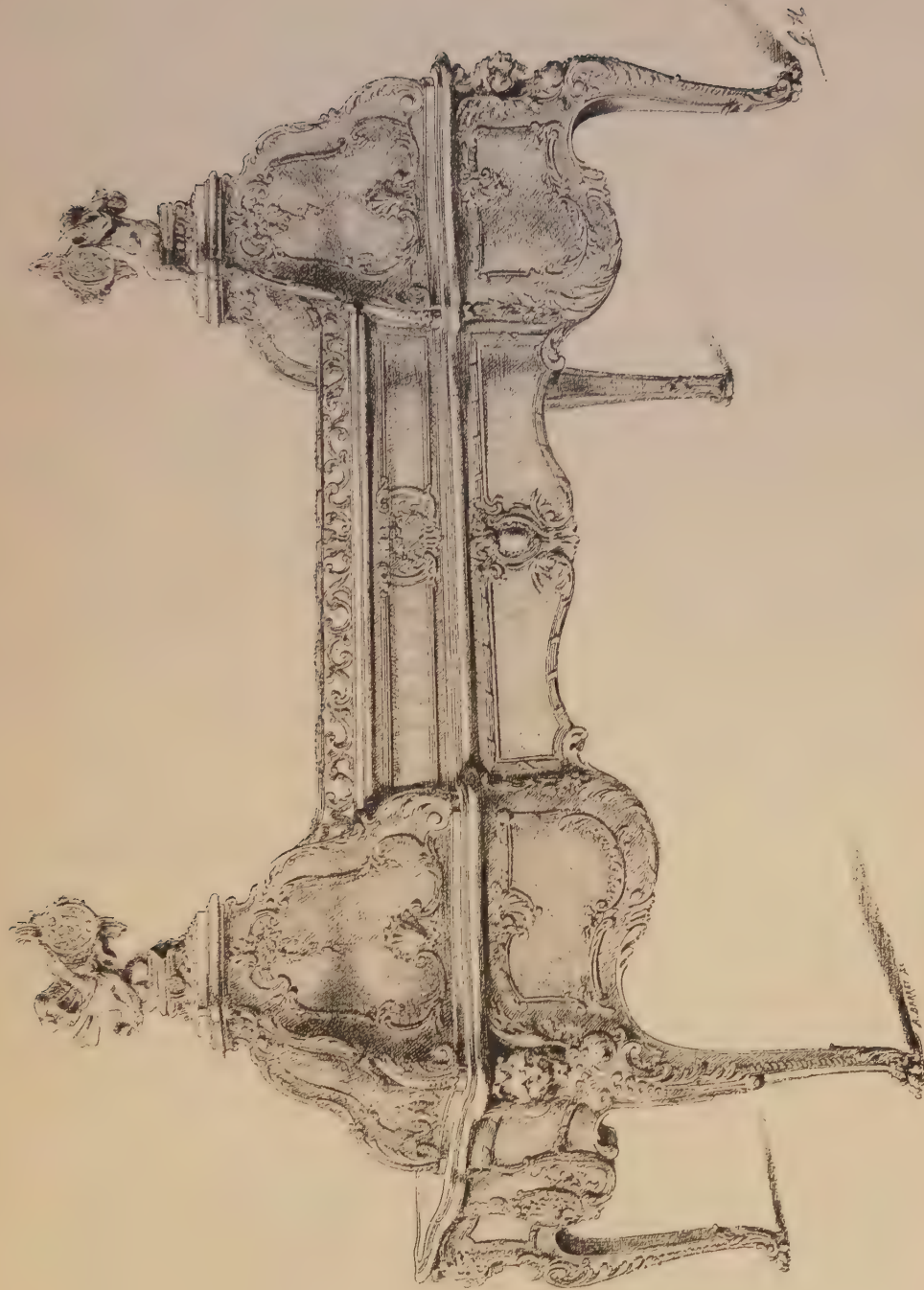
BUREAU LOUIS XV EN BOIS DE SATINÉ ET BRONZES CISELÉS ET DORÉS, EXÉCUTÉ PAR LA MAISON H. DASSON ET C^{ie}.

DESSIN DE M. G. MARONNIER, ASSOCIÉ DE LA MAISON.

ces concurrents ne s'est présenté, et la maison Chopin, de Saint-Pétersbourg, dont le nom est familier à tous les amateurs, est seule à exposer une suite de statuettes et de groupes d'une exécution remarquable. Encore faut-il reconnaître que les petites scènes kal-mouckes et les cavaliers kirghiss, très finement ciselés, dont cette maison s'est fait une spécialité, n'embrassent qu'un champ fort limité, et malgré l'excellence de la fonte et le précieux de la ciselure, ces œuvres délicates ne sauraient supporter la comparaison avec les puissants ouvrages de nos grands bronziers parisiens.

A quelles raisons faut-il attribuer cette supériorité exclusive de notre capitale? « Paris, nous disait un jour notre éminent et vieil ami Barbedienne, est la ville la mieux située pour obtenir de belles fontes. Le bassin de la Seine nous fournit le meilleur plâtre pour exécuter nos modèles et le meilleur sable pour faire nos chapes ou moules en creux. Nous serions bien mal venus, après cela, de n'être pas des bronziers remarquables. » L'argument a certainement sa valeur. L'habileté de nos fondeurs a été de tout temps fort heureusement servie par la qualité excellente de ces deux agents indispensables. Leur supériorité était déjà constatée au xvi^e siècle, par Benvenuto Cellini, lorsqu'en compagnie d'Ascanio Desmaris et de Paul Romain, ce célèbre artiste travaillait dans son fameux atelier de la Tour de Nesle. Toutefois il y aurait flagrante ingratitude à ne pas nous souvenir que les traducteurs émérites se rencontrent généralement dans le voisinage des créateurs de talent. Or, notre école de sculpture est, sans contredit, la plus brillante des temps modernes. Quand une nation peut porter à son actif les noms de Michel Colombe, de Jean Goujon, de Germain Pilon, de Sarrazin, de Puget, de Coustou, de Coyzevox, de Bouchardon, de Pigalle, de Houdon, de Rude, de Barye et de David d'Angers, quand elle compte, parmi ses artistes vivants, des sculpteurs comme MM. Dubois, Guillaume, Thomas, Barrias, Chapu, Mercié, Frémiet, Delaplanche, il serait vraiment regrettable qu'elle n'eût pas d'interprètes dignes de maîtres pareils.

Ce qui devait fatalement se produire est tout naturellement arrivé, et il nous est particulièrement agréable de constater que, sous ce rapport, nos artistes sont aussi bien servis que nous le pouvions désirer. Non-seulement nos statuaires ont trouvé des bronziers capables de traduire scrupuleusement leurs œuvres, mais ils ont vu se former des éditeurs qui, par la perfection de leurs réductions, ont généralisé dans le public le goût des œuvres d'art du caractère le plus élevé, et ont rendu la profession de sculpteur relativement facile.

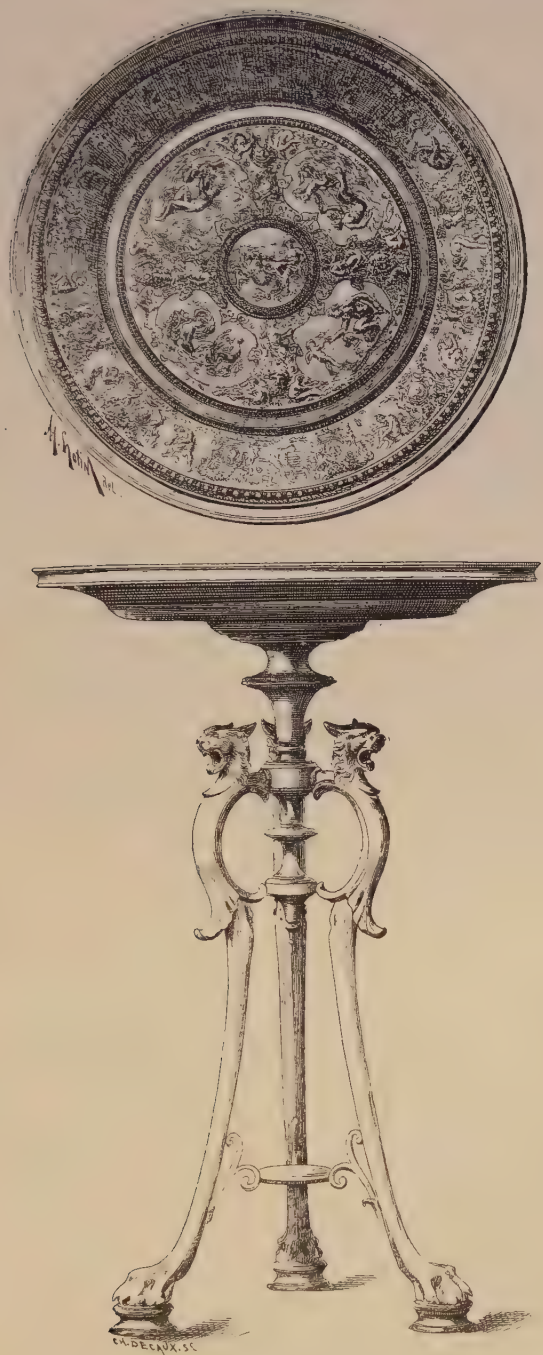


REVERS DU BUREAU EXPOSÉ PAR LA MAISON H. DASSON ET C^{ie}.
(Exposition universelle de 1889.)

Faut-il ajouter que personne à ce point de vue n'a mieux défendu la grande cause de l'art que M. Barbedienne? Son exposition est particulièrement instructive. Il n'est presque pas de maître contemporain, arrivé à la réputation, dont on ne trouve chez lui une réunion choisie d'œuvres heureuses et remarquablement interprétées. Il n'est presque pas de morceau capital portant la signature de Mercié, de Dubois, de Chapu, de Barrias, de Delaplanche ou de Mathurin Moreau qui ne s'offre à l'amateur en trois ou quatre tailles différentes; et il faut savoir d'autant plus de gré à M. Barbedienne de cette variété de réductions qu'elles sont exécutées sous la direction, et j'ajouterai sous la responsabilité absolue d'un personnel de choix qu'il a pris soin de dresser lui-même.

Nous ne sommes plus au temps, en effet, où le statuaire, capable de fondre ses œuvres, guidait ses traducteurs et surveillait l'achèvement de ses statues, où Bouchardon faisait exécuter sous ses yeux par Varin et par Gor les œuvres magistrales dont il décorait les grandes villes de France, où notre célèbre Houdon était obligé de distribuer des billets aux curieux, qui assaillaient son atelier de la rue du Roule, pour assister à la fonte de son *Apollon*. Nous ne sommes même plus au temps où Barye exécutait lui-même ses modèles en petit, et surveillait les diverses épreuves de ses différents ouvrages. Le désintéressement inexplicable de nos artistes pour tout ce qui touche à la traduction de leurs œuvres, cette incompetence absolue en matière de fonte et de ciselure, que M. Eug. Guillaume signalait avec douleur, dans une de ses brillantes conférences à l'*Union centrale*, donnent à l'intervention directe des maîtres bronziers une importance autrefois inconnue. Et voilà comment la longue expérience et le goût sûr de M. Barbedienne ont pu rendre à nos sculpteurs d'inaappréciables services.

Par la pratique scrupuleuse d'un procédé de réduction perfectionné, il a suppléé à l'incapacité où la plupart étaient de réduire eux-mêmes leurs ouvrages aux dimensions commandées par l'exiguité de nos demeures. Il a, en outre, dressé et assoupli une armée de ciseleurs émérites, qui ont consenti à subordonner leur habileté technique au caractère de l'œuvre qu'ils étaient chargés d'interpréter. Faut-il ajouter que ce dernier résultat n'a pas été obtenu sans des luttes ardentes? Les arrière-disciples des Thomire et les émules de Crozatier avaient élevé la ciselure à la hauteur d'un art spécial, qui venait s'ajouter à celui du statuaire. Cette prétention pouvait être admissible quand le créateur était là pour diriger la



PLATEAU EN BRONZE COMPOSÉ PAR M. LEVILLAIN, EXÉCUTÉ PAR M. BARBEDIENNE.
(Exposition universelle de 1889.)

main du traducteur, et pour l'empêcher de transformer son œuvre sous le prétexte trompeur de l'améliorer. Mais du jour où le sculpteur a commencé de se tenir volontairement à l'écart, son ouvrage s'est trouvé du coup à la merci du ciseleur, jaloux d'y ajouter par son travail un accent personnel et un charme nouveau. Pour faire rentrer dans le rang ce collaborateur trop zélé, il fallut soutenir des combats obstinés mais d'autant plus nécessaires, que nos plus illustres statuaires, incapables de diriger la fonte de leurs ouvrages, demeuraient à la discrétion de leurs traducteurs anonymes. C'est cette victoire que M. Barbedienne a su remporter.

Ce doyen de nos bronziers n'est pas le seul fondeur parisien auquel nos sculpteurs ont de grandes obligations. MM. Thiébaut frères, dont la magistrale exposition occupe une place d'honneur dans la galerie de trente mètres, leur ont également rendu des services fort appréciables. Mais c'est moins par leurs réductions que par la fonte des grandes pièces que ces habiles industriels se distinguent. Les ouvrages les plus vastes ne les effrayent pas, et ils sont assez maîtres de leurs moyens pour mener à bien les groupes les plus compliqués, témoin le *Monument de la Fontaine* composé par M. Dumilâtre. Ajoutons que lorsqu'ils se bornent à copier les œuvres anciennes, comme ces beaux termes et ces groupes d'enfants empruntés à Versailles, qui décorent les angles de leur remarquable exposition, ils peuvent sans trop de désavantage être comparés à Balthazar Keller, à Gor ou à Varin.

Mais c'est moins de la fonte des statues et des bronzes d'art, que nous avons à nous occuper ici, que des bronzes d'ameublement. Revenons donc bien vite à ces derniers, dont on trouve, au surplus, de fort beaux échantillons chez MM. Thiébaut et Barbedienne. Depuis dix ans, ce dernier a exécuté toute une collection de jardinières, de candélabres, de flambeaux, d'encriers, de bougeoirs, d'une qualité tout à fait supérieure, des porte-bouquets exquis, modelés par M. Barrias, des lampes magistrales et un bassin superbe, signés par M. Levillain. Enfin, pour donner la mesure de ce qu'on peut attendre de ses collaborateurs, M. Barbedienne expose deux œuvres capitales : la superbe horloge qu'il destinait en 1878 à l'Hôtel de Ville de Paris, et un cabinet décoré d'émaux par M. Serre. Ces deux beaux meubles, sur lesquels M. Constant Sevin acheva d'épuiser sa verve décorative, paraissent un peu chargés peut-être et appartiennent à une esthétique déjà vieillie ; mais comme perfection de travail, le passé n'offre rien qui leur soit très supérieur.

Cette même exécution irréprochable apparaît chez M. Denière et d'une façon encore plus évidente, parce que chez lui les points de



VASE MONUMENTAL EN BRONZE CISELÉ, EXÉCUTÉ PAR M. BARBEDIENNE.

(Exposition universelle de 1889.)

comparaison se font plus précis. M. Denière, en effet, se pique beaucoup moins de créer des modèles nouveaux, que de nous restituer les meilleurs bronzes anciens. Aussi ce qu'on peut dire de plus flatteur

pour lui, c'est que ses beaux vases semblent ciselés par Duplessis, et que ses surmoulages de Clodion ont l'air d'avoir été achevés par Thomire.

A côté de ces ouvrages d'une exécution irréprochable, il convient d'en mentionner un grand nombre d'autres qui, pour avoir un caractère plus commercial, n'en font pas moins très grand honneur à notre industrie parisienne. Il suffit d'accorder un coup d'œil aux expositions de MM. Raingo frères, Gagneau, Lerolle frères, Fernand Gervais, La Carrière et Delatour, etc., pour apercevoir une quantité de modèles heureux de lampes, de jardinières, de torchères et de suspensions. La plupart de ces pièces sont d'un dessin agréable et d'un bon travail. Leurs reliefs sont grassement modelés et repris au ciselet avec une finesse satisfaisante. Dans ce genre une mention spéciale est due à deux belles torchères modelées par M. Robert, et à deux candélabres exécutés par M. Germain, qu'expose la maison Houdebine et fils. En outre, parmi les ouvrages qui se distinguent par leur originalité, il convient d'appeler l'attention sur une vitrine ingénieusement inspirée par la célèbre horloge de Passemont et Dauthiau, horloge qui produisit, au siècle dernier, un émerveillement unique, et qui orne encore aujourd'hui le palais de Versailles. Particularité digne d'être notée, cette pièce doublement intéressante, exécutée par M. Millet père, loin de perdre dans sa transformation, a gagné au contraire en aplomb, en élégance et en bon aspect. Les formes un peu étriquées du chef-d'œuvre de Dauthiau ont acquis, dans cette adaptation nouvelle, de la vaillance et de l'ampleur.

Un autre ouvrage qui mérite aussi d'être spécialement cité, c'est la belle pendule monumentale exécutée par M. Colin. Composée par M. Piat, cette pendule consiste en une sorte de longue stèle de marbre, précédée d'une nymphe et d'un amour en ronde bosse, modelés avec beaucoup d'entrain par M. Steiner. La nymphe indique avec la pointe d'une flèche, qu'elle tient en sa main droite, l'extrémité supérieure de la stèle où se trouve posée la pendule. L'idée est ingénieuse et les accessoires sont agréablement disposés. Quant aux figures qui sont en *petite nature*, elles ont de la souplesse et de l'abandon. L'exécution de ce meuble important est des plus satisfaisantes.

Vingt autres pièces seraient encore à décrire, si cette description ne risquait d'ennuyer le lecteur. Mieux vaut terminer en consacrant quelques lignes à la très intéressante exposition de M. More, une des plus artistiques qui soient dans cette Classe. M. More, en effet, s'est fait l'éditeur de M. Frémiet. On sait que ce vaillant artiste est à la

fois un animalier de premier ordre et un statuaire des plus distingués. Élève et collaborateur de Barye et par plus d'un côté de sa vie



VITRINE EN BRONZE CISELÉ ET DORÉ, EXÉCUTÉE PAR M. MILLET PÈRE.

(Exposition universelle de 1889.)

imitateur de ce grand maître, il a tenu à suivre lui-même le travail du bronze qu'il connaît à fond. Les amateurs trouveront donc là des épreuves irréprochables du *Saint Georges*, de la *Jeanne d'Arc*, du *Petit*

Faune, du *Grand Condé*, du *Saint Michel*, du *Credo*, de ces fins chevaux et de ces jolis chats qui ont commencé la réputation de ce grand et modeste artiste.

C'est par cette collection à la fois intime et éminemment artistique que nous terminerons notre revue de l'exposition du Bronze d'Art et d'Ameublement, exposition qu'on peut, en dépit de certains dénigrements systématiques, déclarer aussi satisfaisante que possible, et qui fait grand honneur à la France et surtout à Paris.

IV.

LE FER.



Après avoir parlé du Bronze, il nous faut dire quelques mots du Fer, et nous le faisons d'autant plus volontiers que le traitement artistique de ce dur métal est encore une des conquêtes ou, pour mieux parler, une des restitutions industrielles qui honorent grandement notre temps. Au commencement de ce siècle, en effet, le bel art du serrurier tomba brusquement en décadence et fut tenu presque en mépris. On vit, par suite d'une inexplicable aberration, des hommes sérieux et des artistes déclarer que la fonte grossière pouvait remplacer avec avantage le fer délicatement forgé et le rapporteur du jury de 1867 n'hésitait pas à reconnaître que, de 1820 à 1845, l'emploi exclusif de la fonte de fer pour les grilles et les rampes d'escalier avait fait complètement abandonner, par les serruriers, les ouvrages de forge. « Dans les plus grandes villes, écrivait le rapporteur, on ne trouvait plus de forgerons que chez les maréchaux ferrants. »

Ce fait peut sembler d'autant plus étrange, que l'art de travailler le fer a toujours été en honneur dans notre pays. Dès les temps les plus reculés on s'y est passionné pour les ouvrages de la forge. Les Gaulois montraient déjà pour ces œuvres puissantes une aptitude particulière et un goût spécial. Au Moyen Age, ceux d'entre ces vaillants ouvriers, qui s'occupaient plus spécialement des travaux destinés

à l'habitation, formaient deux corporations particulièrement importantes; et c'est à eux qu'il faut faire honneur non seulement de ces grilles admirables, de ces pentures merveilleuses qui ornent nos cathédrales et dont le peuple, dans sa simplicité naïve, attribuait au diable la paternité, mais encore de ces livres ingénieux où sont exposés les secrets de leur profession difficile, et des outils perfectionnés qui ont permis d'exécuter tant de chefs-d'œuvre.

Cette constatation, au surplus, est tout à l'honneur de notre pays. Les qualités qu'exige le travail du fer chez ceux qui le mettent en œuvre, sont de celles dont un bon ouvrier a le droit d'être fier. Qu'on le traite par grandes masses ou qu'on en façonne des ouvrages délicats, qu'il soit martelé à froid ou corroyé à chaud, celui qui manie le fer a besoin d'une expérience consommée, d'un coup d'œil sûr, d'une main ferme et d'un bras robuste, et s'il veut produire un ouvrage de décoration, il lui faut encore une habileté rare et un goût délicat.

Le travail qu'on fait subir au fer, peut, en effet, augmenter sa qualité ou le détériorer. Trop de chaleur le brûle. Un coup de marteau maladroitement donné le gerce. En outre, l'ouvrier habile doit *conduire* le métal avec son marteau; il en déplace les molécules, renforce les parties faibles, appauvrit celles qui sont trop épaisses et arrive ainsi à modeler dans une plaque de tôle les saillies les plus compliquées.

Ce sont ces difficultés exceptionnelles, qui intéressent, émeuvent et passionnent la plupart des artistes travaillant les métaux précieux, au point qu'il n'est presque pas un grand orfèvre, ni un habile ciseleur qui, à un moment de sa carrière, ne se soit laissé aller à se mesurer avec le métal rebelle. Notre regretté Morel-Ladeuil lui dut ses plus beaux triomphes et ses déboires les plus amers. Zuloaga lui a consacré sa vie, et si l'on fouillait, au Champ de Mars, l'exposition des frères Fannièrre, on découvrirait dans un coin, un bouclier en acier repoussé, ouvrage inachevé auquel les deux doyens de notre orfèvrerie ont consacré leurs heures de loisir.

Grâce à cette passion d'artistes éminents pour le travail du fer, celui-ci a pu, en quelques années, reconquérir son éclat disparu et sous ce rapport l'Exposition du Champ de Mars est aussi rassurante qu'on peut le désirer. Elle se divise en deux parties; la première comprenant la serrurerie de sûreté, c'est-à-dire la fabrication des fermetures compliquées des coffres blindés et des caisses en fer; la seconde, embrassant la serrurerie de décoration, c'est-à-dire

les grilles d'entrée, d'escalier, de balcon, les lustres, les landiers, les chenets, les palâtres ornés, les crémones, les poignées et les marteaux de porte.

Mais par une nouveauté qui ne s'était point encore vue, les deux classes fort distinctes de la serrurerie présentent cette fois un égal intérêt artistique; et comme il arrive souvent dans les choses du mobilier, cette particularité qui mérite de ne point passer inaperçue, trouve son point de départ dans une transformation de notre condition sociale. Avec l'éparpillement actuel de la richesse mobilière, comme il n'est presque pas de famille qui ne possède chez soi une partie de son avoir en titres au porteur, il importait de créer toute une série de coffres, ayant l'apparence de meubles ordinaires, et offrant cependant à leurs possesseurs une absolue sécurité. Ces meubles sont, au point de vue de l'art, une des curiosités de l'Exposition.

Quelques-uns consistent simplement en des meubles en bois, renfermant à l'intérieur une caisse dissimulée. Telle est la belle armoire en bois de rose, rehaussée de bronzes dorés qu'a envoyée M. Bauche, de Reims. Cette gracieuse et coquette armoire en contient une autre de pareille forme en fer, qui, au dedans, épouse tous les contours de l'enveloppe extérieure. Un joli cabinet à deux corps en bois sculpté, exposé par la même maison, est construit dans le même esprit et d'après les mêmes principes. Mais il est d'autres meubles où l'enveloppe extérieure toute en fer, est simplement dissimulée à l'aide d'une peinture, et cette peinture, représentant le plus souvent des bois marquetés, est parfois si parfaite que, à considérer même de très près les parois extérieures, l'illusion est absolue. Dans ce genre, M. Fichet fabrique des chiffonniers en palissandre et en marqueterie d'ivoire et d'ébène, qui sont absolument extraordinaires. Enfin, il convient d'ajouter, application assez inattendue de l'art du serrurier, un certain nombre de grandes armoires tout en acier, ornées de bases, de pilastres d'entablement et de corniches avec frises et denticules, offrant sur leurs panneaux de riches arabesques, découpées, repercées, ciselées, et formant une ornementation assez riche, pour enlever au métal une partie de son inévitable froideur.

Si de la serrurerie de sûreté, nous passons à la serrurerie de décoration, d'autres surprises nous attendent qui ne sont pas moins agréables. Nos forgerons contemporains sont, en effet, dignes à tous égards de leurs prédécesseurs les plus illustres. Au milieu des bronzes d'art dont nous parlons au précédent chapitre, on peut

admirer une garniture de puits, exécutée en fer forgé et en tôle relevée par MM. Marrou et C^{ie}, qui rappelle, par son ampleur, le puits superbe d'Anvers, chef-d'œuvre de Quentin Matsys. A l'entrée de la section de la Coutellerie, M. Baudrit expose une sorte de logette d'un goût charmant; et dans l'angle de la galerie des Machines réservé à la serrurerie, M. Moreau nous montre la rampe qu'il a fabriquée pour le château de Chantilly. Ce sont là des ouvrages de premier mérite, le dernier surtout. Cette rampe et son départ, dessinés par M. Daumet, l'éminent architecte, sont d'une distinction de forme exceptionnelle. Leurs délicats rinceaux en fer forgé et en tôle de cuivre relevée, enveloppant des O et des H entrelacés, mêlés de fleurs de lis et de couronnes, sont du plus beau travail et du plus grand effet. On ne peut guère leur comparer, comme beaux ouvrages exécutés en notre temps, que le départ de rampe en acier poli et bronze doré, que M. Denière exposait déjà en 1878, et qu'il nous montre encore cette année. Chez M. Moreau nous remarquons encore de beaux chandeliers suspendus, représentant des monstres, des aigles, des serpents, des chimères; un peu lourds peut-être, mais qui dénotent un art absolument maître de tous ses moyens. L'exposition voisine de M. Roy nous offre une balustrade Louis XIV en fer noirci et en cuivre poli, ainsi qu'une grille d'entrée d'un travail remarquable et d'un heureux modèle, et chez M. Bernard nous notons un départ de rampe en fer forgé et noirci et une grille de balcon, en fer poli et cuivre doré, qui méritent aussi une mention spéciale.

Enfin, pour terminer, il nous faut citer les chenets, lustres, landiers en fer forgé et en tôle relevée qu'expose M. Augoyat, mais qui marquent un peu trop de réminiscence des modèles anciens; une cheminée compliquée et d'un joli dessin en tôle relevée exécutée par ce même industriel; des marteaux de portes, des serrures à palâtres ornés, en cuivre et fer ciselés, découpés, reperçés, etc., envoyés par la maison Fontaine, et des pommes d'escalier, boutons, poignées, crémones exposés par M. Simon et par M. Rouillard.

Tous ces ouvrages, d'une bonne facture et d'un dessin heureux, font honneur à notre serrurerie d'ameublement, à condition cependant de n'y point chercher des chefs-d'œuvre, comme ceux exécutés jadis par Domenico Cucci pour les Tuileries et pour Versailles. Il faut y voir simplement de bons travaux courants, infiniment supérieurs, comme fabrication et comme goût, à ceux qu'on faisait il y a vingt ans à peine.

V.

LES TISSUS D'AMEUBLEMENT.

Pour en terminer avec l'ameublement, il nous reste à dire quelques mots des tissus, qui jouent dans nos habitations un rôle capital, et sans l'intervention desquels l'art de l'ébéniste et du bronzier ne parviendraient à constituer que des intérieurs froids, étriés et dénués de tout confortable. Il va sans dire que nous n'avons point l'intention de parler ici de toutes les étoffes qui trouvent leur emploi dans le mobilier. Le nombre en est assurément trop grand, et pour traiter en détail un si vaste sujet, il faudrait non pas un article de Revue, mais une demi-douzaine de volumes. Depuis les merveilleuses tapisseries des Gobelins et de Beauvais, jusqu'aux plus humbles treillis, depuis les somptueux velours de Gênes et les admirables brocarts de Lyon, jusqu'aux simples cretonnes de Rouen, il n'est presque pas de tissus dont on ne puisse signaler l'adaptation plus ou moins heureuse à la tenture des pièces ou à la garniture des meubles meublants. Et comme si cette infinie variété d'adaptations ne suffisait pas, il ne se passe presque pas de saison, sans que l'infatigable ingéniosité de nos fabricants n'invente quelque étoffe nouvelle, dont le nom, souvent étrange et parfois inexplicable, vient grossir le vocabulaire des tapissiers. Nous nous bornerons donc à parler de ceux d'entre ces trop nombreux tissus, qui se distinguent par leur valeur artistique, ou par la richesse et la somptuosité des matières mises en œuvre dans leur fabrication.

Au premier rang de ces beaux ouvrages, il faut placer la tapisserie. C'est de beaucoup le plus artistique et le plus durable des tissus d'ameublement ; c'est celui dont l'histoire est à la fois la plus ancienne et la plus fameuse. Est-il bien utile d'ajouter que nous possédons en France les deux manufactures les plus illustres qui soient actuellement au monde ? La renommée des Gobelins et de Beauvais a pénétré jusque dans les pays les plus lointains, et les populations les moins civilisées connaissent ces noms désormais historiques. Les organisateurs de l'Exposition n'ont donc fait que rendre hommage à une réputation consacrée, en attribuant à ces grands établissements une place d'honneur sous le dôme Central, à l'entrée de cette galerie de trente mètres, qui sert en quelque sorte de vestibule à nos grandes

industries. On ne pouvait trouver pour les arts industriels français une préface à la fois plus magnifique et plus glorieuse.

Dans le partage de ce bel emplacement la manufacture des Gobelins a obtenu naturellement la part du lion. Non seulement on lui a attribué tout le premier étage de la coupole, mais, au rez-de-chaussée, on lui a réservé deux énormes parois, qui sont occupées, à



ÉCRAN EN TAPISSERIE EXPOSÉ PAR LA MANUFACTURE DE BEAUVAIS.

(Exposition universelle de 1889.)

droite, par la *Filleule des fées* du regretté Mazerolle, à gauche par *Les Lettres, les Sciences et les Arts* de M. Ehrmann, compositions importantes, d'une exécution irréprochable, et dont l'éclat et la beauté ne sont nullement écrasés par la somptuosité de ce dôme décoré avec une magique profusion.

Au premier étage, on a disposé avec beaucoup de goût toute une suite de panneaux d'importance moindre. Sur la muraille se détachent des paysages de haut style étoffés d'animaux, et qui doivent prendre place dans l'escalier du Sénat. Ce sont le *Chevreuil* d'après M. Rapin,

les *Cigognes* d'après M. Paul Colin, le *Faisan* d'après M. Lansyer, l'*Ara rouge* d'après M. Curzon. Nous croyons inutile d'insister sur la perfection de ces beaux tissus qui, au point de vue technique, sont exécutés à miracle, mais dont, — il faut bien le reconnaître, — la fabrication n'exigeait pas de grands efforts. Somme toute, ce sont de simples *verdures*, et il est regrettable de voir des artistes aussi parfaitement habiles que les tapissiers des Gobelins se mesurer avec des travaux aussi abordables.

Avec les seize panneaux dessinés par M. Galland pour la décoration du palais de l'Élysée, le problème se faisait plus difficile. Sur le fond jaune d'or pâli, d'une finesse et d'une délicatesse singulières qui lui sert de champ, M. Galland a associé, avec son habileté et son talent ordinaires, de jeunes génies à des ornements imités de la Renaissance, qui sont d'un goût charmant. Il est impossible de rien rêver de plus gracieux et de plus aimable; la seule réserve, je dirai même le seul regret qu'on éprouve en les voyant, c'est la crainte que ces décorations exquises, conçues dans des gammes d'une délicatesse extrême, ne soient un peu fragiles.

Pour accompagner ces charmants panneaux, les Gobelins exposent encore, d'après M. Ehrmann, le *Manuscrit* et l'*Imprimerie*, allégories fièrement dessinés, les *Digitales* d'après M. Blaise Desgoffes, le *Héron* d'après M. Bellel, la *Marine*, l'*Art*, les *Sciences*, la *Guerre* d'après M. Charles Lameire, et une grande pièce en travail de la Savonnerie dont MM. Lavastre et Luc-Olivier Merson ont fourni le modèle. Ces divers ouvrages sont absolument satisfaisants à tous les points de vue. Non seulement ils sont irréprochables comme perfection de tissage, accord de nuances, délicatesse de modelé et finesse de rendu, mais ils marquent le retour de notre grande manufacture aux saines traditions de l'art du tapissier. Au modelé par dégradations, si funeste à la conservation des tapisseries, on a substitué, dans leur confection, le modelé par hachures dont l'exécution est beaucoup plus rapide et dont la durée est certainement plus longue. En outre, par le mélange des laines, on est parvenu à diminuer le nombre des teintes employées, et à se passer de ces demi-tons, nuancés à l'infini, qui duraient à peine quelques années.

Le seul reproche que nous ayons entendu adresser à ces beaux tissus, c'est que leurs nuances sont parfois un peu dures et le rapprochement de certains tons heurtés. Mais il faut bien se rendre compte de ce fait, que ces ouvrages sortent du métier et que leurs colorations qui vont baisser au contact de la lumière, ont été forcées en prévision

même de l'abaissement qu'elles subiront infailliblement. Si dès aujourd'hui ces beaux panneaux montraient les teintes assoupies et fondues, qui nous plaisent tant dans les tapisseries anciennes, au bout de dix ans, de vingt ans, il n'en resterait plus rien, et c'est là ce qui rend le travail du tapissier particulièrement délicat. Pour que son tissu puisse présenter au bout de cinq ou six années — période pendant laquelle les couleurs subissent au contact de l'air leurs principales transformations — une gamme de nuances analogues à celle du modèle, il faut qu'il exécute une des opérations les plus surprenantes qu'on puisse concevoir. Il faut qu'il transpose la coloration d'un tableau compliqué, comme on transpose la notation d'un air de musique ; et que pendant les quatre ou cinq années que durera l'exécution de son œuvre, il ne laisse jamais échapper une note fausse, ni se produire un désaccord.

J'insiste sur cette particularité, parce que la même observation peut être adressée à certains ouvrages exposés par Beauvais. Elle est également charmante dans sa sobriété, cette exposition de notre manufacture ; elle se présente, en outre, avec un caractère d'application directe et pratique qui séduit. On y admire, en effet, un certain nombre de sièges montés, d'une fabrication exceptionnellement soignée. Un canapé surtout, reproduction d'un modèle ancien pour lequel Coypel et Baptiste associèrent jadis leur verve créatrice, peut compter parmi les ouvrages les plus remarquables dans ce genre qu'on ait jamais produits.

Il faut louer aussi de beaux fauteuils et des canapés à fond vert d'eau, avec de belles couronnes ou des bouquets de fleurs d'une coloration superbe, dessinés par M. Chabal-Dussurgey. Puis c'est un magnifique écran, dont le modèle a été fourni par M. Gérôme, et dans le tissage duquel on a introduit de nouveau ces fils d'or qui communiquent aux tapisseries anciennes des vibrations si riches, si chaudes, et que Louvois, par économie, fit supprimer dans la fabrication des Gobelins. Enfin, il faut citer encore de beaux panneaux, d'après Claude Gillot et Bérain, et plusieurs autres panneaux d'inspiration plus moderne, exécutés d'après des modèles de MM. Français, Tony Faivre, Gustave Colin, Bourgogne, Cesbron, Petit, etc., et dont quelques-uns sont destinés à l'escalier du Sénat. Tous ces ouvrages, ainsi que des copies de Chardin et de Philippe Rousseau, offrent une facture assez parfaite pour montrer que nos Manufactures nationales sont toujours dignes de leur grande et séculaire réputation.

Quand un art industriel s'affirme par de pareils chefs-d'œuvre, on pourrait croire qu'il est doué d'une vitalité singulière, et que l'exemple donné par ces manufactures en quelque sorte impeccables, est pieusement suivi par l'initiative privée. Pourquoi faut-il constater que pour la tapisserie, cet heureux pronostic est bien loin de se réaliser? A l'heure actuelle, en effet, c'est tout au plus si l'on compte en Europe sept à huit cents personnes qui soient occupées à ces beaux travaux. Pour peu que l'on compare ce chiffre aux milliers de métiers qui fonctionnaient jadis à Arras, à Bruxelles, à Anvers, à Audenarde, à Paris, à Lyon, à Aubusson et à Felletin, on ne peut guère se dissimuler qu'on assiste à une véritable décadence. Si l'on veut se souvenir en outre qu'il n'est presque pas d'États en Europe qui, au xvi^e, au xvii^e ou au xviii^e siècle, n'aient possédé des manufactures célèbres, que l'Italie, dans ses ateliers de Florence et de Rome, l'Angleterre dans ceux de Mortlake, l'Espagne dans ceux de Madrid, la Hollande à Middelbourg et à Delft, la Flandre, l'Allemagne, la Russie elle-même ont fabriqué des tapisseries superbes, que les amateurs se disputent de nos jours, on a le droit d'être douloureusement surpris qu'en dehors de la France, il existe à peine trois ou quatre manufactures occupant ensemble une cinquantaine d'artisans.

Des rares fabriques étrangères qui ont survécu, une seule expose au Champ de Mars. C'est la manufacture royale de Malines, dirigée par M. Braquenié. Les ouvrages envoyés par elle sont de qualité inégale. A côté d'une copie assez faible des *Maisons royales* et de portraits d'un intérêt limité, nous remarquons des panneaux décoratifs d'une belle venue et surtout une tenture, la *Députation des Gueux présentant sa requête à la Régente*, exécutée d'après un carton de M. Geets, fournisseur attitré de l'établissement. La facture de ce dernier morceau est très satisfaisante, presque parfaite dans la représentation des tapis du premier plan et des costumes, un peu dure dans le modelé des chairs, avec un coloris général à la fois puissant et délicat, mais sans que la main-d'œuvre soit supérieure aux autres ouvrages que M. Braquenié a fait exécuter dans ses ateliers d'Aubusson.

Cette seconde exposition de M. Braquenié paraît même supérieure à la première. Elle est, en outre, plus variée. Une suite des *Mois*, d'après Audran; l'*Automne* et le *Printemps*, tissés d'après les cartons de M. Ehrmann, des sièges imités de Beauvais et dans le goût du xviii^e siècle; l'*Échange des deux reines*, d'après Rubens, montrent que les vieux ateliers de la Marche n'ont pas dégénéré, alors qu'un



LA CASCADE, COMPOSITION DE MAZEROLLE,
PANNEAU EN TAPISSERIE D'AUBUSSON EXPOSÉ PAR M. HAMOT.
(Exposition universelle de 1889.)

Portrait de Charles I^{er} d'après Van Dyck, se détachant sur un fond jaune d'un grand éclat mais d'un goût douteux, prouve le danger qu'on court à dénaturer certains chefs-d'œuvre.

M. Hamot, le seul manufacturier d'Aubusson qui puisse, au point de vue de la belle fabrication, soutenir la comparaison avec M. Braquenié, a, lui aussi, une exposition fort remarquable. Parmi les imitations de pièces anciennes, nous relevons l'*Automne*, d'après Le Brun, l'*Amour et Psyché*, d'après Jules Romain, le *But*, d'après Boucher, qui sont d'une exécution très satisfaisante, et, parmi les compositions de style moderne, la *Cascade* de Mazerolle dont nous donnons ici un dessin. A titre de curiosité, il convient encore de citer la reproduction de l'admirable tapis persan, qui, après avoir fait partie de la collection Goupil, est allé enrichir le Musée des Gobelins. Cette pièce extrêmement précieuse a été littéralement copiée en trompe-l'œil, avec ses tares, ses éraillures et les irréparables outrages des insectes et du temps. C'est un véritable tour de force qu'a accompli M. Hamot, mais un tour de force dont l'utilité est au moins contestable.

Devons-nous ajouter que ce fabricant nous a paru avoir un goût assez prononcé pour les copies fac-similaires ? On remarque chez lui, des sièges, fauteuils et chaises, fort bien exécutés du reste, dont les tons déteints simulent à s'y méprendre la tapisserie ancienne. C'est une concession faite à la passion démesurée que nos contemporains éprouvent pour le bric-à-brac, mais que restera-t-il de ces nuances volontairement effadées, quand le soleil et la poussière auront passé par là ?

Je borne ici mes critiques et je m'en veux même de les avoir si franchement formulées. Il y aurait imprudence, en effet, à décourager ces vaillants industriels qui combattent encore le bon combat. Il y aurait presque ingratitude. Ainsi que nous le constatons plus haut, le bel art de la tapisserie jadis si cultivé dépérit et agonise. Les admirables tissus qu'il produit sont, hélas ! trop coûteux pour s'accommoder à nos besoins de changement et de bon marché. De toutes les étoffes d'ameublement la tapisserie est celle où le travail direct de l'ouvrier tient la plus large place. Tout y est exécuté à la main, et cette main, pour opérer sûrement les transpositions dont nous parlions tout à l'heure, pour remédier à ce que le modèle a parfois d'incorrect, et souvent d'incomplet, doit être guidée par un œil expérimenté et servie par une éducation sérieuse. Tout ouvrier, dans cette profession, doit se doubler d'un artiste.

Un travail si délicat est, en outre, forcément d'une désespérante lenteur. Aux Gobelins, à Beauvais, un tapissier rompu au métier produit péniblement un mètre superficiel par année. A Aubusson les tapisseries les plus courantes, les *verdures* communes, exigent un mois à six semaines de travail par mètre carré. C'est donc deux cent cinquante à trois cents francs que coûte la seule façon d'un mètre de ces tissus assez ordinaires. Qu'on ajoute à cela le prix des fournitures et les frais généraux de toutes sortes, et qu'on compare avec les tissus d'ameublement que produisent à l'heure actuelle Lyon et Roubaix. Le choix ne saurait être long ni douteux. L'éblouissement qu'on éprouve à la vue des admirables vitrines si magnifiquement garnies par la Chambre de Commerce de Lyon est autrement capiteux que les expositions relativement sobres et sévères d'Aubusson et de Felletin. Les velours de Gênes exposés par MM. Léon et Adrien Emery, les portières brodées envoyées par M. Henry et surtout les velours maillés d'or, les taffetas brochés et les bouquets merveilleux de fraîcheur sur fond canetillé, exécutés par MM. Chatel et Tassinari, produisent une sorte de fascination, que ne donneront jamais de modestes et simples *verdures*.

Roubaix, qui suit une voie parallèle, offre à bon marché des tissus de qualité moindre, mais encore fort intéressants et dont la richesse relative est bien faite pour séduire les amateurs de luxe peu coûteux. Sous ce rapport l'exposition de MM. Van Outryve et C^{ie} est des plus complètes et des plus brillantes qu'on puisse souhaiter. Enfin il faut encore citer les moquettes et les tapis de haute laine qu'Aubusson et Tourcoing produisent à la perfection. MM. Sallandrouze, Vayson, Louillat, Croc et Jorrand soutiennent dignement dans ce genre la vieille réputation des fabriques de la Marche et les expositions de MM. Rombeau et Monnier, Parent et Moulin-Pipart, montrent que le Nord est, sur ce terrain, le digne émule de la Creuse.

A l'étranger, la fabrique célèbre de Deventer en Hollande, celle de Ginskey à Moffersdorf (Autriche), la manufacture de tapis de John Frossley and Sons à Halifax (Angleterre) sont dignes de tous les éloges. Mais aussi bien en deçà qu'au delà de nos frontières, on ne découvre rien de bien nouveau dans tous ces ouvrages, ni qui soit inédit. La plupart des fabricants de tapis de haute laine copient des dessins orientaux ou s'en inspirent, si bien, que le but poursuivi par eux semble être de créer une illusion et de faire croire à une provenance exotique. A Lyon même, dont nous admirions à l'instant les damas, les velours et les brocarts, on ne se met guère plus en frais

d'imagination, et les tissus les plus réussis sont sinon des copies, du moins des interprétations de ces beaux modèles du siècle dernier, dont le *Musée d'art et d'industrie* possède des spécimens si remarquables.

Et c'est ainsi que tout se tient dans ces arts de l'ameublement. Pour les étoffes, comme dans l'ébénisterie, ce qui manque c'est l'invention. L'habileté de la main-d'œuvre est prodigieuse, la verve créatrice demeure assoupie. Après cela on se plaint que notre influence artistique soit moins prépondérante en Europe qu'au siècle dernier. Le contraire serait pour surprendre. D'inventeurs infatigables que nous étions, nous sommes, depuis quarante ans, devenus d'ingénieux copistes, dès lors pourquoi nous imiter, quand les modèles originaux sont là et que tout le monde peut s'en servir?

Si pendant une longue suite d'années nous sommes restés, dans le domaine du goût, les « législateurs de l'Europe », pour me servir du terme même employé par Voltaire, c'est qu'à ces époques privilégiées l'art français, nourri d'actualités, avait ce mérite précieux d'exprimer clairement les préférences générales de ceux auxquels il était destiné; et c'est la condition qu'il devra remplir de nouveau, si nous tenons à ce que la France continue d'être, en ces matières, l'arbitre de l'Europe.

HENRY HAVARD.

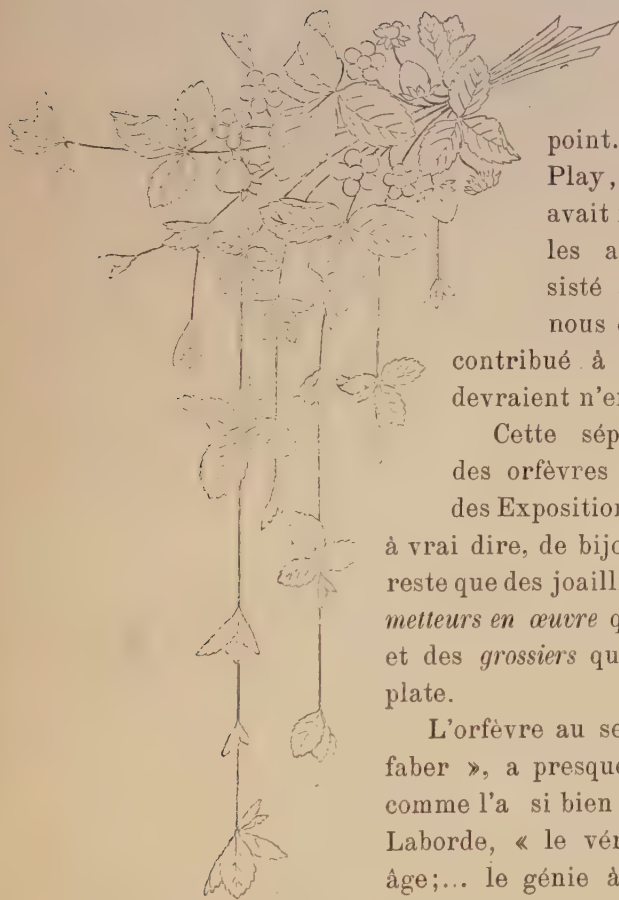


EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

LES INDUSTRIES D'ART

ORFÈVRERIE D'ART

BIJOUX — JOYAUX.



FRAISIER, BOUQUET
EN DIAMANTS,

Exposé par
MM. Soufflot et Robert.

II. — 3^e PÉRIODE.

Tous les systèmes de classification sont défectueux par quelque point. Celui qu'a imaginé M. Le Play, pour l'Exposition de 1867, avait moins d'inconvénients que les autres, puisqu'on a persisté à s'en servir, mais c'est nous qui en souffrons, car il a contribué à désunir des métiers qui devraient n'en former qu'un seul.

Cette séparation des bijoutiers et des orfèvres s'est accentuée à chacune des Expositions dernières; il n'y a plus, à vrai dire, de bijoutiers ni d'orfèvres, il ne reste que des joailliers et des argentiers : des *metteurs en œuvre* qui vendent des diamants, et des *grossiers* qui vendent de la vaisselle plate.

L'orfèvre au sens exact du mot, « l'auri faber », a presque disparu. Celui-là était, comme l'a si bien écrit le marquis Léon de Laborde, « le véritable artiste du moyen âge;... le génie à la fois et la science trônaient dans son atelier... et de cet atelier sortirent tous les sculpteurs renommés et généralement tous les grands artistes ».

L'orfèvre n'était pas seulement l'ouvrier qui meublait la table et l'autel, il était l'inventeur, le modelleur, le fondeur et l'artisan des précieuses statuettes et des adorables fantaisies qui sont la gloire de nos musées. Tout lui était bon, il forgeait l'or autant que l'argent, son nom français le dit aussi bien que son nom latin, il taillait et lapidait les gemmes, sculptait l'ivoire, incisait le métal, fondait les métaux, gravait les camées, montait les coquillages, frappait les monnaies, il était habile à tous les métiers, c'était le grand indépendant, le fantaisiste et l'inventeur. Ouvrez le traité de Cellini, vous y verrez ce que savait un orfèvre en ce temps-là.

Mais si Benvenuto revenait, s'il était apparu cet année, comme jadis à Fontainebleau, nous apportant le *Jupiter d'argent* et la *Salière d'or*, on aurait peut-être consenti à admettre ces objets dans la Classe 24 ou dans la Classe 37, mais les deux jurys se seraient renvoyé le Florentin et finalement l'auraient mis hors concours, en lui disant : « Vous êtes un artiste, mais vous n'êtes pas un orfèvre ». Et cependant on continue à regarder comme des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie les gemmes et les montures de la galerie d'Apollon et tous les ouvrages merveilleux qu'on admire à Windsor et à Madrid, à Munich et à Florence, à Dresde et à Vienne, chez le feu baron Carl de Rothschild à Francfort, chez le baron Adolphe et M. Spitzer, à Paris, et chez sir Richard Wallace, à Londres.

Pourquoi ce qui était orfèvrerie dans le passé ne l'est-il plus à présent? Hier encore Duponchel n'était-il pas orfèvre pour faire avec Simart la Minerve du château de Dampierre? et Morel, quand il exécutait, pour le banquier Hope, le Vase d'Andromède, et Duron quand il travaillait pour le baron Seillière?

A-t-il suffi de quelques années pour changer les conditions de l'orfèvrerie? La faveur dont jouit l'argenterie ne peut-elle s'étendre qu'au détriment de l'orfèvrerie véritable?

M. Froment-Meurice répondrait non, lui qui demeure, par un privilège reconnu, le dernier lien entre nos métiers divisés et qui présente, en son exposition, des statues d'argent à côté des diamants, des vaisselles ciselées à côté des calices, de grands vases auprès de mignonnes parures et qui, « statuaire du bijou », a hérité de l'auréole que le poète a mise au front de son père.

Mais en dehors de lui, combien sont-ils dans la galerie des orfèvres, qui aient osé faire l'objet d'art inutile, la chose jolie qui ne sert à rien, le bibelot qu'on admire et qui n'est table ni cuvette?

J'ai dit l'effort de M. Dufresne de Saint-Léon, mais celui-là n'est



Gazette des Beaux-Arts

A. Hotin sc

VASE EN CRISTAL ROSE, MONTÉ EN VERMEIL
Cristal de M. Gallé. Monture ciselée par M. Messager.
(Exposition de M. Froment-Meurice.)

Imp. Eudes

pas un jeune, il a gardé la foi des orfèvres de la veille, qui fait sourire les orfèvres d'aujourd'hui. — Après lui qui dois-je nommer? le croira-t-on? — Christoffe.



MIROIR A MAIN LOUIS XV, EN OR CISELÉ, EXPOSÉ PAR M. BOUCHERON.
(Exposition universelle de 1889.)

Oui, c'est l'orfèvre moderne aux puissantes machines, le chef d'usine qui transforme le minerai en lingot, qui fait tourner ses

laminoirs à la vapeur, qui par jour estampe 5,000 couverts, qui a des bains d'argent et qui produit, en cuivre galvanique, des statues colossales, c'est lui qui se complait à faire une mignonne statuette d'ivoire élégante et fine, à l'habiller d'or fin, à la camper sur un socle d'argent aux ciselures délicates et, pour ce précieux ouvrage, Mercié lui prête son concours. — Ces deux puissances s'entr'aident, l'artiste éminent et le maître de forges savant s'unissent pour cette œuvre d'orfèvre; — voilà de l'art industriel et du bon.

Pourquoi Odiot, qui nous montre sa solide argenterie et qui, à côté de créations nouvelles, réédite les modèles que sous l'Empire, Percier dessinait pour son père, pourquoi Odiot ne les imite-t-il pas? Il laisse bénévolement la place à son ciseleur préféré et c'est Diomède, le fidèle collaborateur de sa maison, qui expose une buire élégante, une grande coupe repoussée et un coffret, de composition savante, où les Vices sont ciselés avec tant de perfection qu'ils en deviennent attrayants.

Nous louons cet effort, mais il nous surprend d'en découvrir si peu d'autres du côté des soi-disant orfèvres et d'avoir à les chercher parmi les joailliers. Ici, où nous aurions voulu rencontrer des bijoux d'or, des parures d'émail, de filigrane et de fines ciselures, nous voyons la bijouterie rare, et c'est à de difficiles problèmes que se sont attachés les exposants, comme s'ils avaient encore à gagner leurs lettres de maîtrise par la confection du chef-d'œuvre imposé.

Les thèmes choisis sont parfois les mêmes : le miroir est l'un des plus aimés. M. Lefebvre expose un important travail en or et en argent dont l'exécution très soignée révèle la main d'un bijoutier : un orfèvre eût enfermé les détails dans une moulure plus accentuée. Nous avons déjà signalé ce miroir avec celui de M. Mollard, en parlant des émaux qui les décorent l'un et l'autre et qu'a peints Grandhomme. M. Sandoz expose aussi un élégant miroir qu'il a fait en collaboration avec M. Philippi; la forme générale et le parti pris des couleurs rappellent d'agréable façon le goût introduit par Marie de Médicis à la cour de France. — Plus parfait est l'admirable cadre fait pour deux portraits accouplés qu'apportent MM. Debut et Coulon; c'est un délicieux petit chef-d'œuvre d'élégance et de correction où le métier de l'orfèvre se confond avec celui du bijoutier; nous remarquons dans la même vitrine une lampe de nuit où s'arrange avec goût un curieux vitrail peint; de jolis miroirs sont ceux de M. Vever et de M. Boucheron, miroirs à mains, ceux-là, où les tempéraments d'artiste se donnent diversement carrière; le miroir grec de M. Vever est d'un

excellent dessin, le manche est ingénieusement formé par une figure



MIROIR A MAIN EN OR CISELÉ, EXPOSÉ PAR M. FOUQUET.

(Exposition universelle de 1889.)

de femme engagée et drapée à l'antique, et les effets obtenus par des nielles d'argent noirci et d'or. Au contraire, l'autre miroir a des

douceurs d'ors dégradés de tons, la silhouette offre quelque ressemblance avec celle du premier, mais la poignée est faite d'une sirène à la queue double et les décors de fins coquillages se marient avec des perles.

M. Boucheron a encore adopté le style Louis XV, mais il y a pleinement réussi cette fois et rien n'est joli comme les deux miroirs aux formes souples dont les rocailles ciselées forment le cadre des miniatures en camaïeu rose d'un charme exquis. Voilà des bibelots de haut goût.

J'aime moins le miroir Renaissance de M. Fouquet, je lui ai dit pourquoi. Il n'est pas construit et se tient mal; il ne suffit pas que l'exécution matérielle soit bonne et M. Fouquet est un artiste trop sincère, un maître trop savant en son métier pour ne pas corriger aisément ce défaut.

Où l'effort est intéressant, c'est dans la *Pandore* de MM. Vever : cette aimable statuette n'a pas la fierté des lignes de l'Amphitrite de Mercié, mais l'ivoire lui prête aussi son charme et les combinaisons d'or, de lapis, de jaspe et d'émail lui font une harmonie qui réjouit les yeux.

C'est le problème que j'avais cherché autrefois avec le regretté Carrier-Belleuse, quand nous fîmes ensemble la pendule Uranie. L'ivoire est une matière attrayante dont la chair blanche et ferme a des matités qui s'allient si bien à la chaleur des ors que le sculpteur, pour l'obtenir, va demander à l'orfèvre de l'aider. Cette harmonie avait tenté Phidias qui fit, avec Alcamènes, l'*Athénè* du Parthénon. Combien souvent en Grèce, à Rome, en Orient, en Italie, en France, à travers l'antiquité, le moyen âge et la Renaissance, a-t-on refait des essais de sculpture chryséléphantine ! Jamais, il est vrai, aux gigantesques proportions du Jupiter Olympien, rarement même aux dimensions qu'avait adoptées le duc de Luynes pour sa Minerve; en ce moment j'habille d'une cuirasse d'or et je coiffe d'un casque ciselé et damasquiné, l'admirable tête que Moreau-Vauthier a sculptée dans une dent de grosseur phénoménale. Je le remercie de m'avoir associé à ce travail, car je regarde cette œuvre comme l'une des plus belles qu'il ait produites; je sais qu'il ne s'en est pas séparé sans chagrin et j'estime qu'il est aujourd'hui le maître incontesté de la sculpture éléphantine.

Cet accord du sculpteur et de l'orfèvre ne se borne pas à l'emploi de l'ivoire. Mercié a modelé une figure pour M. Boucheron, et MM. Vever exposent des statuettes d'argent signées de Steiner et de



BRACELETS A CLOISONS RAPPORTÉES ET ÉMAUX SUR PAILLONS

Projets de MM. Bapst et Falize

Bottée. Je suis heureux de posséder les figures qu'ont faites pour Bapst et pour moi, MM. Barrias, Millet, Delaplanche, Cordonnier, Quinton, Levasseur, et je signale comme un progrès les belles fontes à cire perdue de Bingen, notamment le Moine en bronze et la petite Archéologie en argent; c'est la première fois, je crois, qu'on a obtenu



ÉPÉE D'HONNEUR OFFERTE A L'AMIRAL LYNCH ET EXPOSÉE PAR M. MOLLARD.

(Exposition universelle de 1889.)

une statuette d'argent sans retouche et je n'oserais pas m'engager à y réussir chaque fois aussi bien.

A signaler chez Vever encore, une jolie lampe de nuit aux émaux transparents, la reproduction en argent d'une terre de Tanagra, un coffret d'argent et d'or décoré de camées anciens, où des entrelacs émaillés de blanc rétablissent ingénieusement l'harmonie générale. Depuis que j'ai écrit mon premier article sur l'émail, l'exposition de Vever s'est enrichie de nouveaux essais de basse-taille qu'il est intéressant d'étudier, non pas qu'ils se rapprochent des procédés anciens, mais au contraire parce qu'ils s'en écartent résolument et accusent

un parti pris très personnel. La reliure du livre d'heures et les boîtes rondes émaillées sur or ont des plans très indiqués et des nuances très riches. Puisque j'en suis à cette remarquable exposition à laquelle nous reviendrons forcément encore, disons que j'apprécie fort la recherche qui a présidé à la composition de la pendule Renaissance. Elle procède, il est vrai, des deux horloges que j'avais faites précédemment, elle en est une combinaison directe, mais on a apporté dans la composition des émaux en relief une innovation intéressante, un retour à des effets négligés depuis longtemps et qui méritent d'être signalés et encouragés.

Un confrère dont j'apprécie particulièrement le talent, est M. Mollard, je l'ai déjà nommé; il est capable de réunir les plus excellents travaux d'émaillerie et de petite orfèvrerie, car il sait l'art du feu et il a la passion de son état. J'aime beaucoup la poignée d'épée qu'il a faite en or pour l'amiral Lynch, le héros chilien qui, vainqueur à Chorillas, à Miraflores, à Chimbole, a reçu de ses compatriotes une épée d'honneur après la prise de Lima. — Je crois cependant que l'arme qui lui a été offerte n'est pas celle-ci, le style est ici trop simple, le geste trop sobre, la ligne trop élégante pour le Chili. — Il arrive souvent que les acheteurs se trompent, mais nous louons fort l'orfèvre qui a composé et exécuté cette épée. C'est toujours un problème difficile, d'accorder une figure de ronde bosse avec la forme pratique d'une arme et d'éviter, pour la main, les pointes et les accrochoirs.

J'ai revu chez MM. Debut et Coulon le brûle-parfums de Fontenay, un confrère aimé dont nous déplorons la mort. Ce gracieux objet témoigne du talent de l'artiste et nous sommes surpris qu'il n'ait pas trouvé place dans une collection particulière. Lents à se décider sont les curieux, ils hésitent à prendre les œuvres trop originales dont l'indépendance les effarouche. — Un jour viendra où ces pièces feront prime; ainsi en a-t-il été de celles qu'on se dispute à présent dans les ventes : les objets d'art ont besoin de vieillir, il y a peu de gens assez réellement connaisseurs pour les savoir choisir et apprécier dès leur apparition.

Il y en a quelques-uns cependant, et du nombre est M. Alf. M..., pour qui j'ai fait le vase sassanide. Il ne convient pas que je parle ici de ce travail auquel ont travaillé trois ans les meilleurs ouvriers, mais il est juste que je rende justice au très habile lapidaire dont le concours m'a été si précieux, à M. Varangoz qui, très fidèlement, a

exécuté sur mon modèle et fait d'après les calibres et les plâtres, un ouvrage digne des plus grands éloges ¹.



BIJOU DE THÉÂTRE, COIFFURE ÉGYPTIENNE, EXPOSÉ PAR M. GUTPERLE.
(Exposition universelle de 1889.)

Je me fais l'écho d'un juge autorisé, en répétant après lui que « cette gemme est aussi belle, aussi extraordinaire et aussi précieuse que celles du Trésor de Saint-Marc et du Musée du Louvre ». Je

1. Les sculptures taillées en relief sur le cristal sont de Courquin.

remercie M. Varangoz de s'être si bien acquitté de la tâche que je lui avais confiée, et je remercie les autres collaborateurs qui dans mon atelier, ont travaillé trois ans à monter cette gemme dans l'or pur et à la décorer d'émaux et de pierres.

L'art du lapidaire est intimement lié à celui de l'orfèvre, il n'est pas possible sans lui de recommencer les glorieux travaux d'autrefois. Mais M. Varangoz nous rend la chose aisée, il nous a délivrés de la dépendance des Allemands, il a créé dans le département de Seine-et-Marne un atelier qui donne les meilleurs résultats. Il a des blocs de cristal et des morceaux de jaspé et d'agate très importants; demain avec lui on pourrait essayer de cette curieuse pierre



BRACELET D'OR, SUJET WATTEAU, EXPOSÉ PAR M. VEVER.

(Exposition universelle de 1889.)

que les Américains nous apportent, mais qu'ils nous vendent trop cher, — la forêt pétrifiée d'Arizona¹ nous garde des richesses. — L'exposition particulière de M. Varangoz mérite une visite spéciale, et celle de M. Garreud, son confrère, a d'admirables lapis et des vases de sardoine préparés pour la monture. L'occasion est belle pour les orfèvres qui voudraient en essayer.

Ils feront comme Jean Garnier dont la buire de jaspé est enrichie d'or et de figures émaillées; la vendra-t-il enfin à son prix coûtant, le pauvre et intéressant artiste qu'exploitait jadis un truqueur? — On lui offrait cent mille francs de sa buire s'il la voulait garantir ancienne. C'eût été recommencer l'histoire du miroir de Legros, mais les ouvriers sont d'honnêtes gens, je les aime pour leur loyauté et s'ils n'ont pas toujours le bénéfice de leur travail, ils ont du moins la dignité de leur art et sont l'honneur de notre pays.

Je trouverai bientôt l'occasion de dire d'eux et de tous les colla-

1. Voyez dans la section des États-Unis la remarquable exposition de la Drake Company.



PAUL TEE
STATUE DE LA LIBERTÉ
PAR M. TEE

borateurs qui s'offrent à l'orfèvre, ce qui reste à dire, je n'en ai aujourd'hui ni le temps ni la place, mais j'y reviendrai, car cette glorieuse orfèvrerie française peut être ressuscitée quand on voudra. Il n'est pas besoin pour cela de monter d'atelier ni de machines; c'est avec des aptitudes très diverses, qui sont éparses dans cinquante petites chambres à Paris, avec des talents qui s'ignorent, des artistes qu'on



BRACELET DE MARIAGE (NÎMES), EXPOSÉ PAR MM. BAPTISTE ET FALIZÉ.

(Exposition universelle de 1889.)

oublie, des ouvriers qui vieillissent mais qu'un beau travail rajeunirait, c'est avec tous ces instrumentistes qu'on peut faire un orchestre sans pareil. Nous sommes quelques-uns qui les connaissons et qui parfois faisons avec eux de la bonne musique. C'est une joie alors autour de nous et s'il y avait autant de connaisseurs que de prétendus amateurs, ces fêtes seraient moins rares.

Parlons des bijoux, j'entends ceux dont l'invention et la parfaite exécution en font des œuvres d'art; nous n'avons pas à nous occuper des bijoux de mode courante qui luttent contre l'exportation allemande.

Dans la toilette des femmes, la bijouterie avait subi une sorte de défaveur; c'est depuis peu que le goût revient aux parures d'or. Les

diamants, au contraire, sont très répandus; ils sont à qui les peut acheter, il suffit d'être riche n'importe par quels moyens, car ils servent quelquefois d'enseigne à la banque du mari ou à l'alcôve de la femme. Les bijoux sont plus modestes, mais le choix en est difficile; on ne les voit que chez l'honnête femme et chez la femme d'esprit.

Fontenay, dont j'écrivais le nom tout à l'heure, nous a laissé un beau livre ¹ sur les bijoux. La lecture n'en est pas seulement nécessaire aux gens du métier, elle est instructive et attrayante pour les gens du monde, qui y trouveront d'utiles enseignements. On y verra, l'histoire en main, le rôle considérable que les bijoux ont joué dans le costume; les archéologues et les artistes en savaient déjà tout



ANNEAU ÉPISCOPAL, EXPOSÉ PAR M. ARMAND-CAILLIAT.

(Exposition universelle de 1889.)

l'intérêt; — quand les femmes cesseront d'obéir aveuglément à leurs couturiers, elles retrouveront dans le bijou, le complément indispensable d'une toilette.

Les bijoux en effet ont un rôle décoratif, et les meilleurs modèles en sont donnés par les tableaux anciens et par les costumes orientaux : il n'est pas jusqu'au théâtre qui souvent nous présente, en ses parures de cuivre, des formes bien supérieures à celles qu'on voit à la ville; la façon en est proportionnée à l'optique de la scène comme les décors eux-mêmes, cependant qui ne se souvient des bijoux de Theodora? — Une richissime Américaine a demandé à la tragédienne le modèle de ses ceintures. On trouvera à l'Exposition les bijoux de Selika, d'Aïda, de Sapho. M. Gutperle n'a pas seulement recomposé les parures de l'antiquité, il a refait avec beaucoup d'art l'histoire des bijoux du moyen âge et de la Renaissance.

Il y a au Cabinet des Estampes une série de coiffures en orfèvrerie, inventées par le Rosso, pour une fête à Fontainebleau, qui

1. *Les Bijoux anciens et modernes*, par E. Fontenay. Paris, Quantin, 1887. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXVII, 2^e période, page 146.

surprendrait bien des femmes, cependant hardies, mais l'arrangement de la Diane de Jean Goujon et les ajustements des Noces de Cana ne valent-ils pas les dernières modes d'aujourd'hui ?

Sans aller à ces casques d'or qui reviendront peut-être, parlons



CROIX PECTORALE, OFFERTÉ A M^{GR} L'ARCHEVÊQUE D'AIX,

EXPOSÉE PAR M. ARMAND-CAILLIAT.

(Exposition universelle de 1889.)

de parures plus discrètes et du bracelet surtout, dont les femmes s'étaient privées pendant quinze ans : c'est aujourd'hui le bijou qu'elles préfèrent.

C'est que sur un cercle d'or on peut graver tant de choses ! Sans compter les monogrammes, les devises, les armoiries, les emblèmes, les chiffres enrubanés ou mariés de lacs d'amour comme ceux de Louis XII et d'Anne de Bretagne, n'a-t-on pas inventé des choses

plus ingénieuses? Quand j'ai émaillé des vers de nos vieux poètes sur des bracelets, je ne faisais qu'imiter ce qu'avait commandé à son orfèvre, le duc Charles d'Orléans, avec cette différence que c'est dans une bague qu'il avait fait graver et émailler la « chanson » qu'il offrait à sa dame; ce précieux bijou appartient à présent au baron Pichon. Inscriptions de mariage et de naissance, événements de famille dont le souvenir se doit transmettre, dates heureuses, dates tristes et sacrées, les bracelets sont les monuments intimes où on les grave et rien ne les efface. On ne les détruira plus, ces bijoux-là, qui se légueront comme des pièces de famille, aussi précieuses que des parchemins.

Les fleurs sont un motif inépuisable pour illustrer ces bijoux, tantôt la plante copiée sur nature, plus souvent interprétée, décomposée, devenant rosace ou ornement et formant en des entrelacs ingénieux une poste ou une frise originale qui n'est d'aucun style. On peut emprunter aux poètes le motif d'un bracelet tout comme on leur prend le sujet d'une estampe ou d'un tableau : les Fables de la Fontaine offrent pour des compositions ciselées en bas-relief, des thèmes excellents. MM. Vever sont parmi les bijoutiers qu'il faut citer pour quelques-uns de ces bijoux; — ils en ont de simples, ils en ont de riches. — L'un des plus étranges est fait d'une ronde d'enfants qui dansent autour du poignet qu'ils étreignent. Un autre présente une pastorale à la Watteau; Quinton m'a modelé sur un bracelet les amours du maréchal de Saxe et de M^{me} Favart; sur le fermoir est un lion enguirlandé de roses. — Ce bijou pourrait tenir sa place parmi les boîtes de la collection Lenoir.

Parfois c'est un souvenir du lieu de naissance et il y a tant de manières ingénieuses d'expliquer pour soi ce qui pour les yeux non prévenus n'est qu'un joli rebus. — Devineriez-vous que ce bijou-là se rapporte à la ville de Nîmes, qu'il en dit la fondation, et l'ancienne richesse.

Si les bracelets avec l'or, l'émail, la ciselure, la gravure, les filigranes, et les incrustations sont un motif presque inépuisable, les bagues prêtent à d'autres arrangements, malgré leur petitesse et M. Teterger a eu l'ingénieuse idée de reconstituer, par des copies, l'histoire de ce bijou, le plus aimé des bijoux, depuis les Pharaons jusqu'à nos jours, et j'ai dit ici déjà qu'il était passé maître dans l'art de tourner l'anneau de doigt. A côté de lui Fouquet expose de très beaux et très sérieux bijoux d'or, où les chimères, les sphinx, les inquiétantes et gracieuses compositions de la Fable apportent leurs formes

sculptées. — Le ciseleur qui travaille avec lui est un des plus habiles, et quand j'aurai dit que Brateau lui prête son ciselet et Grandhomme ses émaux je n'aurai pas à vanter ces bijoux-là davantage.

MM. Bréant et Coulbeaux ont de très délicats ouvrages d'or, ajourés, émaillés, fouillés, ciselés, racontant les métiers de Paris en



FLEUR D'OR ÉMAILLÉ, EXPOSÉE PAR M. TIFFANY.

(Exposition universelle de 1889.)

des rocailles Louis XV, des corbeilles fleuries et des emblèmes galants comme on les aimait au siècle passé, délicieux maniérisme, attributs d'une société spirituelle et facile où ces riens d'or étaient un signe de ralliement. — C'est encore ainsi qu'on reconnaît à l'épingle de cravate, à la broche piquée aux barbes du chapeau le goût et l'éducation de l'homme et de la femme. On appelait enseigne autrefois, le joli bijou que l'on portait au cou et au bonnet. Je ne jurerais pas qu'on n'y reviendra pas demain; ce ne sera plus N.-D. d'Embrun

mais peut-être un signe de ralliement. Les conservateurs anglais ont adopté la primevère; une princesse française a donné la rose d'or à ses fidèles, d'autres avaient arboré l'œillet; il en est qui, dédaigneux de la politique et fidèles aux idées de charité, ont pris la croix; se



FLACON DE CRISTAL TAILLÉ, MONTÉ EN OR FILIGRANÉ ET PIERRERIES,

EXPOSÉ PAR M. TIFFANY.

(Exposition universelle de 1889.)

rangeant à la suite d'un grand cardinal français dans une nouvelle croisade de liberté, de délivrance.

MM. Debut et Coulon sont de ceux qu'on a plaisir à nommer, leur exposition n'est pas seulement un régal pour les amateurs de fine joaillerie, il s'y trouve de jolies ciselures et des bijoux en fer damas-

quiné plus précieux que s'ils étaient d'or fin. J'y remarque un bracelet composé de camées encadrés de roses et dans lesquels le graveur a modelé des rondes d'enfants : c'est mignon de détail et harmonieux de nuance ; de semblables bijoux contribueraient à ressusciter la mode délaissée des camées. Mais les plus belles pierres gravées ont quitté les écrins féminins pour entrer dans les collections particulières tandis qu'un courant opposé prenait aux numismates les médailles grecques et romaines pour les introduire dans la parure des femmes. On a fait ainsi d'agréables bijoux, mais les camées n'étaient-ils pas mieux appropriés que les monnaies à l'ornementation du costume ?



PROCHE — BIJOU D'IMITATION —, EXPOSÉE PAR M. PIEL.

(Exposition universelle de 1889.)

Ce sont là des caprices de la mode, à quoi sert d'en raisonner ? Elle est toute à l'émail à présent et les fleurs sont en grande faveur ; personne ne les fait mieux que Tiffany, mais dans l'Exposition française, il y a des fleurs aussi et des papillons et des insectes à tous prix et de toutes les façons ; c'est même cette production à outrance qui nuit à la durée de certains bijoux comme la vulgarisation des modes par les magasins de nouveautés nuit à l'élégance des femmes et gâte le goût public.

Il faut que, réagissant contre ce besoin d'imitation vulgaire, la femme se prenne à l'étude curieuse qui passionne l'homme et qu'elle apporte dans le choix de ses bijoux l'amour qu'il éprouve à classer ses bibelots.

De la vitrine où ils dormaient, quelques bijoux anciens sont passés au cou et au corsage de la femme, elle a été ravie du grand effet décoratif de ces parures, et voilà que ces modes à la Valois ressuscitent et que nous faisons des pendants, des fermoirs, des chaînes, des cadenas à la façon de Stéphaneus, de Collaert et de René Boivin. J'ai vu chez M. Sandoz un joli pendant renaissance en or ciselé que complète un émail peint par Alfred Meyer.

Les montres sont un prétexte à décor : si la mode de les suspendre au côté a disparu, elles se sont fixées au bras et donnent motif à des arrangements ingénieux et nouveaux ; quelques hommes renoncent à la boîte banale d'or uni et veulent, pour un chronomètre de prix, un boîtier d'or illustré de fines ciselures.

L'effort du goût se propage, la bonbonnière et le flacon à odeurs sont un luxe élégant, on recommence pour ces jouets d'or les jolies inventions des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles ; MM. Boucheron, Tiffany et Vever ont, tant en or repoussé, qu'en émail et en cristal incrusté, refait des petites merveilles.

Mais à l'Exposition ces bijoux sont épars, ces essais disparaissent dans une profusion de diamants, de rubis, de saphirs, d'émeraudes et de perles qui font du centre de la galerie des joailliers un entassement de trésors, tandis qu'autour se rangent les bijoutiers d'un ordre secondaire, les fabricants de doublé d'or, d'imitation et les apprêteurs en tous genres. Ces industriels, qui représentent dans le commerce d'exportation un chiffre considérable et qui emploient un nombre d'ouvriers beaucoup plus important que tous les joailliers réunis, semblent groupés autour de ceux-ci comme un orchestre.

Ils veulent un retour à la mode des bijoux, ils ont le plus parfait outillage, leurs capitaux sont prêts, la loi qui les paralysait a été modifiée, leurs voyageurs pénètrent partout ; ils attendent que, par une évolution qui s'impose, le goût revienne aux parures d'or et cette évolution leur paraît bien lente.

Les Savard, les Murat, les Plichon, les Héricé, les Dreville et Labie représentent cette industrie du doublé qui lutte avantageusement contre les fabriques allemandes de Pforzheim et de Hanau. Quant aux bijoux dorés, ils sont ici présentés par M. Piel, par M. Mascuraud, par la maison Villemont, par d'autres encore qui prouvent qu'on peut inventer de jolis dessins et les traduire autrement qu'en or et en argent : l'acier, le jais, l'ambre, la nacre, le corail, les perles soufflées, les pierres imitées, fournissent à la parure des éléments dont l'esprit inventif des ouvriers parisiens tire un parti

charmant. Nous n'avons pas coutume d'entretenir les lecteurs de la *Gazette* de ces questions de toilette; cependant ils doivent considérer ces matériaux comme des appoints de haut goût, comme des couleurs vibrantes dont une femme se sert pour assaisonner sa beauté. L'artiste en use pour piquer de lumières éclatantes les tons sourds des costumes.



GUIRLANDE DE COIFFURE EN JOAILLERIE, EXPOSÉE PAR M. VEVEY.

(Exposition universelle de 1889.)

Nous admirons ces vibrations dorées dans un costume oriental, nous les trouvons admirables dans les tableaux de Véronèse, il faut reprendre l'art de nous en servir; notre habit est triste.

Ce n'est pas qu'on soit avare de pierreries, en aucun temps on n'en a tant vu. Les diamants brillent partout, il n'est pas de bourgeois qui n'en ait aux oreilles. A l'Opéra, c'est un scintillement de feux qui s'allume dans toutes les loges dès que la lumière du lustre s'adoucit; au bal, tous les fronts sont chargés de fleurs diamantées; il y a des perles et des pierreries sur toutes les épaules nues et on sait la lettre qu'écrivait le chancelier de fer, où il avouait

que sa joie la plus grande était de voir sous l'éclat des bougies, de jolies femmes parées de diamants, et riant et causant. — S'attendait-on à voir paraître le prince de Bismarck en ce chapitre ?

Il n'est pas surprenant donc que tout l'effort des joailliers se porte à bien monter ces enviables merveilles. Les montent-ils bien ? Là est la question.

L'occasion est excellente de répondre, car nous trouvons en présence les premiers joailliers de Paris. Un seul s'est abstenu, que nous aurions voulu voir, mais s'il n'a pas exposé en son nom, ses



DIADÈME EN DIAMANTS, EXPOSÉ PAR M. BOCHERON.

(Exposition universelle de 1889.)

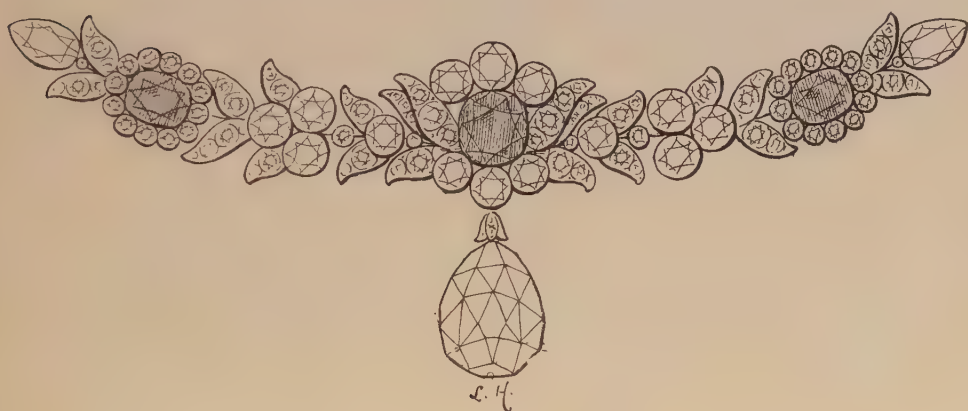
ouvrages apparaissent partout, il n'est pas besoin qu'il les signe pour que nous y reconnaissons Massin.

Massin est le premier joaillier de notre temps, sa supériorité sur ses confrères est indiscutable; il chiffonne l'argent plus adroitement qu'une fleuriste ne chiffonne le tulle et la gaze pour en faire des fleurs. Sa flore à lui, n'est pas seulement riche et fascinante, elle est gracieuse, souple, elle a déjà un style et son nom y restera attaché autant et plus que le nom de Duflos et de Pouget aux inventions du dernier siècle.

J'ai dit de lui qu'il était supérieur à tous les joailliers européens, même aux Viennois, ces admirables metteurs en œuvre; même aux Russes, qui pour le sertissage des pierres n'avaient pas de rivaux, et

cependant, causant avec lui, tout dernièrement, j'osai lui demander s'il était entièrement satisfait, s'il croyait avoir trouvé le dernier mot de son art, et lui, en grand et sincère artiste qu'il est, me répondait simplement : « Non, peut-être me suis-je trompé, je cherche autre chose. »

Et c'est vrai, il s'est trompé et se sont trompés avec lui tous ceux qui l'ont suivi et imité. Massin a fait des chefs-d'œuvre qu'il faut garder, non pas tant à cause de la valeur des pierres que de la beauté du travail, mais ses plus fins ouvrages ne parent pas tant une femme que quelques gros chatons piqués dans la coiffure ou suspendus au cou.



COLLIER DE LA REINE MARIE-LECKZINSKA PORTANT LE « SANCY »,

EXPOSÉ PAR MM. BAPST ET FALIZE.

(Exposition universelle de 1889.)

La pierre n'a pas besoin d'un dessin savant, elle trompe toutes les combinaisons de modelé. Ses feux dérangent toutes les ornementsations; c'est une pyrotechnie qui se compose de dessins géométriques et de silhouettes, mais où les douceurs de la forme, les ciselures des détails, les modulations des plans sont perdus comme, en un gigantesque feu d'artifices disparaissent les dessins de l'architecte, pour ne plus laisser qu'un éblouissement et une surprise.

La joaillerie que nous voyons chez Vever, chez Boucheron, chez Debut et Coulon, chez Bourdier, chez Sandoz est de l'école de Massin. Ce sont des merveilles qu'on ne surpassera pas. Qu'on regarde la fleur de carotte sauvage exposée par Debut, elle est souple et légère comme si on venait de l'arracher du milieu d'un champ et les petits chatons s'imbriquent régulièrement. Chez le même on voit une coiffure faite

de deux ailes accouplées où la science du modelé n'est appréciable que pour qui sait la difficulté qu'éprouve un joaillier à conserver les reliefs et les plans. D'une délicieuse coquetterie est le nœud de ruban, raide, gommé, pimpant en son apprêt et sa fraîcheur, il est serti à deux tons dans l'or et dans l'argent.

Chez Vever, c'est un grand ornement d'épaule, dont le dessin bien silhouetté écrit mieux, à mon avis, la forme que les fleurs très extraordinaires et très belles qui lui sont voisines. Il y a de la grâce dans la façon dont est faite la branche chargée d'oiseaux chantants; mais des feuilles, des oiseaux et des fleurs en diamants n'ont ni solidité, ni modelé, ni épaisseur quand la lumière change et renverse tous les effets.

Les plus étranges caprices se produisent dans cette exposition et les joailliers étrangers n'ont pas atteint à la perfection des ouvrages de Boucheron, mais la fantaisie, est extrême. L'énorme feuille de vigne et la grappe de raisin serties entièrement en diamants sont un tour d'habileté, mais j'ai retenu ce mot d'une Américaine qui, assez riche pour acheter cette parure, était assez brutalement franche pour demander où une femme oserait la mettre. — Le cyclamen est un surprenant travail de sertissage, gras et souple en sa forme; les mimosas très jolis par leur laineux effet d'or jaune et d'or vert, à côté des diamants; les feuilles de chêne, très décoratives; les flots de rubans en diamants un peu exagérés d'envoltement autour des saphirs; mais la chose jolie, coquette et d'un dessin absolument approprié aux lois de la joaillerie, c'est à mon sens la couronnette où des feuilles en trèfles font une ornementation si sage, si reposée avec leurs tiges aux jolis enroulements. C'est parfait, je ne sais rien de mieux.

J'aime les anneaux de diamants qui servent à relier des nœuds de velours; voilà le rôle décoratif des pierres dans le costume. — Ce que j'aime surtout, ce qui est l'idée géniale, simple et charmante, trouvée, absolument nouvelle, c'est d'avoir enfilé des diamants sur un collier de perles.

Oui, c'était bien simple, mais il y fallait songer, percer un diamant, le tailler en rondelle, le facetter, en faire une lumière changeante entre deux perles, joindre cette irradiation lumineuse à cette douceur opalisée, combiner ces éléments, marier ces contraires, unir cette richesse des mers à cette splendeur des continents. Cela mérite l'éloge le plus complet et je le fais de bon cœur à l'homme de goût qui a donné cette formule aimable et nouvelle.

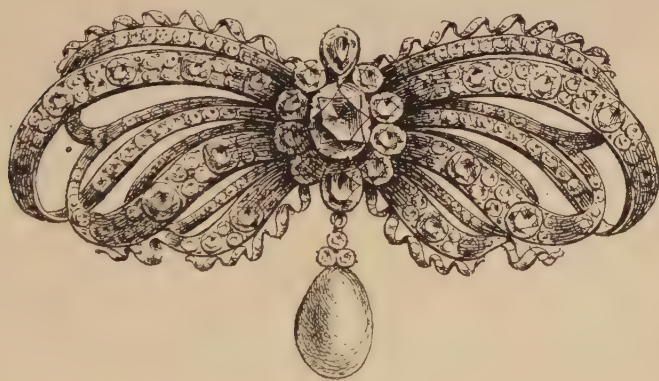
Tout est pur, éclatant et superbe en ces deux expositions, celle de

Veber et celle de Boucheron, les pierres les plus rares, tous les rayons rouges, verts, bleus, blancs : c'est une artillerie de lumière qui croise



CORSAGE, EN FORME DE PAPILLON, D'APRÈS UNE GRAVURE DE GILLES LÉGARE
(XVII^e SIÈCLE), EXPOSÉ PAR MM. BAPST ET FALIZE.
(Exposition universelle de 1889.)

ses feux et se heurte à mi-chemin au gros diamant de 180 carats, lequel appartient à un syndicat de négociants français et étrangers.



NŒUD EN FORME DE PAPILLON, EXPOSÉ PAR MM. BAPST ET FALIZE.
(Exposition universelle de 1889.)

— Il brille là comme un phare, rival du Régent et du Ko-hi-nor, il tourne aux yeux éblouis de la foule; il attend une couronne et pas un prince encore n'est venu le délivrer de sa prison de verre. — Le shah lui a fait visite, mais en notre moderne remuement d'argent, qui

osera condamner six millions au repos, à l'immobilité d'une gemme?

Est-ce au lendemain de l'éparpillement des diamants de la Couronne qu'on coudra sur une tiare ou sur un bandeau un joyau d'un tel prix?

En face de celui qui n'a pas encore d'histoire, nous avons mis le diamant qui a pour lui le double charme de la légende et de l'histoire, le Sancy, à qui on a prêté de fabuleuses aventures : on prétend qu'il a appartenu à Charles le Téméraire et qu'il a été perdu à la bataille de Granson.

Il n'est pas non plus besoin de la dramatique histoire du fidèle valet de Harley de Sancy pour attirer un curieux intérêt sur ce diamant fameux, la vérité suffit. — Il a été à Charles I^{er}, roi d'Angleterre, il a appartenu à Henriette de France, il a passé de ses mains aux mains de Mazarin ; il est le premier de cette fameuse collection de diamants qu'on a appelés les *mazarins* et que le cardinal avait légués à Louis XIV ; il est le seul absolument authentique qui reste entre toutes ces pierres. Il a été le témoin des splendeurs de la monarchie à son déclin, il formait le sommet de la Couronne de France, il a brillé jusqu'à la Révolution, il a disparu en 1792, dans le vol du Garde-Meuble, et comme le diamant bleu, il est une des pierres que n'a jamais pu ravoier la Couronne.

La dernière fois qu'il a étincelé aux Tuileries il était sur le front de Paul Demidoff, le jeune et sympathique prince de San-Donato.

Mon ami Germain Bapst, qui mieux que personne sait l'histoire des pierres royales, a eu la très heureuse idée d'attacher le Sancy sous le collier de la reine, non pas sous le fameux collier qui fit scandale, mais sous un collier qui avait appartenu à Marie Leczinska, femme de Louis XV, et avec lequel Van Loo l'a représentée dans le portrait qui est au Louvre.

C'est ainsi qu'était monté le Sancy et « que la reine le portait dans les grandes cérémonies où elle était obligé de paraître »¹.

Eh bien ! cette monture copiée d'après un vieux dessin et d'après le tableau du peintre est bien mieux appropriée à l'éclat du diamant que les savants modelés des fleurs nouvelles.

La disposition des pierres dans l'ordre le plus simple, le rangement symétrique, le rayonnement, le silhouettage, sont les règles qui s'imposent à toute belle joaillerie ; il faut ne pas trop s'écarter de ces exigences classiques.

1. Germain Bapst, *Histoire des bijoux de la Couronne*, Paris, 1889, page 416.

Bapst a gardé sur ce point les traditions de sa maison et de sa clientèle; il m'a souvent empêché de me livrer aux fantaisies qui me



COLLIER EN DIAMANTS, EXPOSÉ PAR M. FOUQUET.

(Exposition universelle de 1889.)

tentaient, moi comme les autres; je reconnais qu'il a bien fait, et ensemble nous en sommes revenus à sertir des diamants dans des

griffes invisibles ou à copier les nœuds en « papillons » qu'avait dessinés Gilles Légaré.

Beaucoup, parmi les joailliers, pensent ainsi. L'exposition de Marret, celle de Rouvenat et Lourdel sont faites pour le plus grand avantage des pierres; le monteur y prend un rôle plus modeste que chez Massin.

Très habile est aussi M. Fouquet, et très absolu dans ses idées : nous avons en 1878 expliqué le parti qu'il avait adopté déjà de découper les formes de façon nette et de sertir en diamants des sphinx, des dragons, des sirènes, des chimères, et il a persisté; sa vitrine nous montre de nombreux et intéressants spécimens de son art, art qui est bien à lui : on peut le discuter mais non le blâmer, car l'exécution en est absolument parfaite.

M. Fouquet est un dessinateur et un joaillier de grand mérite, à qui il faut attribuer beaucoup d'inventions ingénieuses comme celle des guipures et des points coupés de diamants qui ont brillé à l'Exposition de 1867.

Ces dentelles diamantées ont été différemment traduites en 1878 par Massin; on en voit une adaptation originale, souple et d'un usage moins coûteux cette année chez M. Richstaedt.

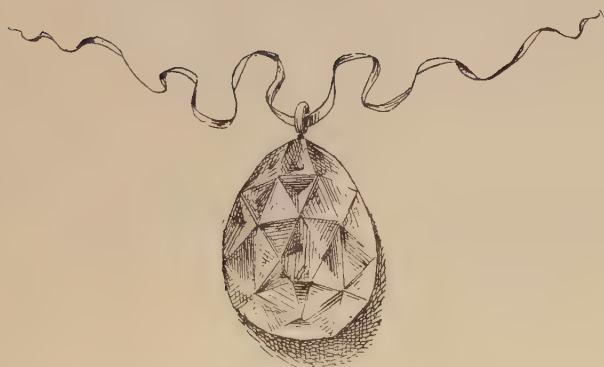
S'il fallait, pour conclure, chercher une preuve de l'inutilité des modelés en joaillerie, je la prendrais chez MM. Soufflot et Robert qui sont revenus à des montures moins compliquées; ils nous diraient qu'ils ont brisé l'admirable branche de noisetier qu'ils avaient exposée en 1878. — C'était cependant l'une des plus belles et plus parfaites pièces de joaillerie d'alors; Massin n'eût pas fait mieux, mais l'acheteur n'étant jamais venu, on a déserti les diamants, on a fondu les montures. — C'est souvent le sort de ces petits chefs-d'œuvre qui brillent dans une vitrine mais qui ne parent jamais une femme.

Les diamants sont immuables; les trois excellents diamantaires qui ont apporté leurs pierres et leurs machines au Champs de Mars, M. Roulina pour Paris, M. Boas pour Amsterdam et M. Latinie pour Anvers, taillent des diamants qui dureront plus que nous et que nos enfants.

Tous les produits manufacturés disparaissent, ils sont destinés à changer de forme plus ou moins vite; les édifices eux-mêmes s'écroulent ou sont remplacés. Seule cette pierre éclatante, le diamant, reste entière, gardant sa vie, sa lumière; on la fait sortir de son alvéole, on la sertit à nouveau, elle passe de la mère à la fille,

de la reine à la bourgeoise; elle se transmet intacte, voyage des mines de Golconde ou des champs du Cap aux tailleries hollandaises, aux marchés de Londres et de Paris; elle est un luxe ou une épargne, une dot de fiancée, une couronne de roi; elle apporte parfois la joie et parfois elle semble une larme cristallisée qui raconte les drames de l'histoire, comme le Sancy, le diamant de Charles I^{er} et de Louis XVI.

L. FALIZE.



LA PART DE LA FRANCE DU NORD

DANS

L'ŒUVRE DE LA RENAISSANCE

(PREMIER ARTICLE.)



Depuis trois ans, depuis l'année scolaire 1886-1887, je me suis appliqué à étudier devant mon auditoire de l'École du Louvre une période de l'histoire de la sculpture française que j'estime être actuellement très peu connue et dont l'intelligence incomplète a longtemps altéré et altère encore l'enseignement de l'art dans notre pays.

La Renaissance, ou du moins le style qualifié de ce nom n'a jamais été, au point de vue de ses origines, l'objet d'un examen scrupuleux. Ce mouvement de l'esprit humain, célébré sur tous les tons, dans tous les mondes, dans toutes les langues, n'a jamais été, sous le rapport des arts, envisagé ni commenté sérieusement que dans son expression dernière, dans sa phase italienne.

On a été, par ce défaut de méthode, conduit à de regrettables confusions. Des investigations plus complètes nous ont mené à des solutions nouvelles; et l'examen de la question, entrepris pour la première fois à un point de vue international, est destiné, croyons-nous, à modifier d'une façon assez notable les opinions actuellement reçues.

En histoire les causes premières sont aussi dignes d'être étudiées isolément que les événements compliqués qui en découlent. Bossuet l'a dit : « Comme dans toutes les affaires il y a ce qui les prépare, ce qui détermine à les entreprendre et ce qui les fait réussir, la vraie science de l'histoire est de remarquer, dans

chaque temps, ces secrètes dispositions qui ont préparé les grands changements et les conjonctures importantes qui les ont fait arriver. » En effet, dans le drame

historique de la vie des peuples, ce qui intéresse, ce sont moins les grandes périodes elles-mêmes du sujet, le dénouement tragique des divers actes que la continue et incessante évolution des sentiments et des passions de la conscience humaine marchant, dans sa liberté, à travers une obscurité relative, vers un but providentiel plus ou moins définitif, qu'elle atteint quelquefois, mais pour disparaître aussitôt après, par quelle voie elle y est parvenue. Cependant, pour l'humanité comme pour un navire sur l'Océan, il s'agit de ne pas conserver seulement le souvenir des ports qu'elle a successivement touchés, mais de garder en outre la mémoire du chemin qu'elle a dû s'ouvrir entre diverses escales. Notre histoire contemporaine a compris ce besoin et s'applique à le satisfaire. Fidèle à la maxime de Bossuet elle cherche moins à enregistrer les faits matériels dans leur forme définitive qu'à en retrouver les causes morales dans leurs manifestations préparatoires, et, substituant au récit des bruyants coups de théâtre, l'exposition des lentes et silencieuses gradations du progrès, elle étudie tout autant la période de gestation ou d'incubation des Révolutions que l'explosion ou l'épanouissement des Révolutions elles-mêmes.

Fécond pour l'histoire politique ce procédé ne le sera pas moins pour l'histoire de l'art, s'il est sincèrement pratiqué.

Dans la matière en discussion tout le mal vient d'une pétition de principes : On a supposé avoir été démontré ce qui restait précisément à connaître, à savoir si c'est à l'art antique qu'est due, à un certain moment donné, la rénovation de notre art moderne. C'était une question à laquelle il fallait répondre par la méthode expérimentale, et, tout au contraire, on a eu la prétention de la trancher à l'aide d'un axiome, par un raisonnement *a priori*.

« Les enseignements de l'antiquité »¹, dit le plus récent des historiens de la période qui nous occupe, « forment la note dominante et comme la raison d'être de la Renaissance; aussi doit-on proscrire formellement l'emploi du terme de Renaissance pour caractériser les efforts des puissants réalistes ou naturalistes appartenant aux écoles du Nord, les Van-Eyck, les Rogier Van der Weyden, les Claux Sluter. L'œuvre de ces maîtres originaux et audacieux a manqué en effet des tendances spiritualistes, de la distinction, du sentiment d'harmonie inséparables de l'art classique. » Le parallogisme est évident.

Depuis longtemps, en effet, on raisonne plus ou moins explicitement de cette façon en disant : l'Art moderne, dans une certaine expression particulière, dans un style déterminé désigné sous le nom de Renaissance, est uniquement issu de l'art antique, puisque le mot *Renaissance* employé pour qualifier cette période signifie précisément la réapparition des arts de l'Antiquité. Mais que prouvent et que traduisent l'emploi et le sens d'un mot, sinon l'opinion de l'époque où le mot et son interprétation ont été inventés? La langue actuelle et le *Dictionnaire de l'Académie* nous font connaître, il est vrai, que tel est en ce moment leur sentiment sur la question. C'est très bien, mais en quoi cela constitue-t-il une démonstration scientifique?

Alléguera-t-on que du sens actuel du mot résulte l'existence d'une tradition que la langue nous aurait conservée et qui remonterait aux origines? Je le nie. Le mot de *Renaissance* pris absolument dans un sens restreint est relativement tout

1. Eug. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, p. 43.

moderne. Accolé à d'autres expressions telles que celles-ci : *Renaissance des lettres*, *Renaissance des arts*, le même mot a eu, en somme, une signification assez vague, puisque, suivant les époques, cette signification a beaucoup varié. Il a désigné d'abord exclusivement le triomphe définitif de l'humanisme. En France, cet événement était regardé comme absolument contemporain de François I^{er}, proclamé le *Père des lettres* dans nos vieux manuels pédagogiques, dont l'influence est si profonde et si vivace. En Italie, il a été appliqué longtemps, d'une façon non moins systématique, à la période historique pendant laquelle un certain nombre de philologues, chassés de Constantinople par la conquête des Turcs, ont été obligés de se réfugier en Italie où ils se mirent à enseigner la littérature classique d'après les traditions byzantines.

Quand j'étais au collège on apprenait encore que le monde moderne était né en 1453, parce que divers éléments composant le foyer littéraire grec, alors dispersés, avait répandu partout la lumière, compagne ordinaire de la culture des lettres et des arts antiques. L'année de la prise de Constantinople était la date dès lors fixée à la fin du moyen âge. Cette opinion, traditionnelle dans l'enseignement, avait été déjà celle des humanistes patentés des xv^e et xvi^e siècle. Ils avaient confondu à ce moment l'origine du mouvement littéraire moderne avec la fondation des établissements officiels où la littérature antique a été publiquement professée : et ils avaient fait tout commencer avec eux-mêmes et avec la création de leurs chaires. D'abord, on a donc voulu ne rien connaître en France avant la fondation du *Collège royal*, ne rien connaître en Italie avant la constitution des premières académies créées par les princes italiens du xv^e siècle. C'était naturel. Les humanistes n'ont pas eu de peine à faire l'opinion puisqu'ils étaient seuls à écrire l'histoire. On vivait encore sur cette opinion, il y a quelques années ; il était de doctrine indiscutée que l'introduction des arts et des lettres antiques avait eu lieu au moment et par les moyens désignés ci-dessus et qu'avant cette introduction tout n'était que ténèbres. Cette doctrine était, on le voit, nette, simple et fort commode. Elle divisait l'histoire des lettres et des arts dans le monde en trois grandes périodes : 1^o l'antiquité classique qui disparaissait vers les derniers temps carolingiens ; 2^o le moyen âge qui, en Italie, finissait au milieu du xv^e siècle avec l'apparition du platonisme et des professeurs de grec et de droit romain, en France avec le premier enseignement public des lettres anciennes, sous les règnes de Louis XII et de François I^{er} ; 3^o la Renaissance qui était purement et simplement le retour aux arts de l'antiquité.

On sait ce qui résulta d'un pareil enseignement. L'art de la seconde période fut à la fois négligé, méprisé et combattu comme la négation de l'art de la première période. Quant à celui de la troisième période, on en toléra peu à peu le goût et l'étude grâce à ses accointances avec l'art de la première. Mais, si flatteuse qu'elle fut pour les instincts classiques de la pédagogie, en faisant considérer notre art moderne comme la suite pure et simple des traditions de la Grèce et de Rome, cette belle théorie n'a pas pu cependant durer éternellement. Elle a été facilement battue en brèche. Un grave événement s'était passé depuis un demi-siècle. Longtemps dédaigné et méprisé par les doctrinaires qui réservaient pour le prototype antique toute leur admiration, l'art de la Renaissance, en prenant ce mot dans l'acception consacrée et courante du moment, était cependant populaire. On s'était mis à l'étudier en lui-même et à s'en inspirer directement. Les éditeurs avaient

commandé des livres. On en avait fait. En rassemblant alors dans ces livres tous les témoignages épars, on s'aperçut sur le papier et à la lecture des documents que la Renaissance des arts en Italie, interrogée dans ses sources et dans la vie de ses principaux acteurs, remontait plus haut que le milieu du xv^e siècle et qu'il fallait s'avancer au moins jusqu'au début du même siècle. Rien de mieux. Les documents d'histoire avaient dit la vérité. Donc, nouveau changement dans la définition de la Renaissance. On recula alors les limites du point de départ de la rénovation. Mais la confiance dans le vieil axiome réputé inattaquable était si grande qu'on persista à attribuer à l'art antique une initiative et un mouvement qui étaient sensiblement antérieurs à son intervention.

C'est en vain qu'on venait de toucher du doigt la solution définitive du problème. Il aurait suffi pourtant de regarder en face et d'interroger avec intelligence les monuments contemporains du nouveau point de départ. Mais, malheureusement l'histoire de l'art est presque toujours écrite par des hommes de lettres peu soucieux d'interroger les œuvres. La plupart du temps, elle est composée, comme on dit, dans le silence du cabinet, méthodiquement, systématiquement, loin de toutes comparaisons. La routine a donc continué à régir la matière. Le dithyrambe réglementaire en faveur de l'art antique, *éducateur*, *inspirateur*, *initiateur* est chaque jour répété, et, quand un accent trop personnel et trop indépendant vient à être remarqué chez les modernes disciples réputés les plus exclusivement faciles aux conseils de l'antiquité, on en est quitte pour dire que les yeux de l'humanité, éclairés enfin par les splendeurs de l'art antique, se sont rouverts du même coup sur la nature. Ce qui doit doubler notre reconnaissance pour la source de tant bienfaits et de bienfaits aussi divers. Voilà, nous répète-t-on, comment le monde s'est régénéré par la seule voie qui lui restait à suivre, et en renouant la chaîne des temps. Et on en est ainsi arrivé à croire et à oser enseigner que, depuis le xv^e siècle, nous devons tout à l'art antique, y compris le sentiment de la nature.

Voyez cependant où peuvent conduire les conceptions formées *a priori* et les conséquences d'un aveuglement volontaire. Aucune vaste étude d'ensemble n'a été tentée sur l'art européen du xiv^e siècle, au point de vue spécial de la peinture et de la sculpture. L'esprit hanté par l'idée que seule la civilisation antique avait pu renouveler le monde épuisé du moyen âge, les historiens, pour surprendre le point de départ et le premier symptôme de régénération, n'ont pas voulu regarder autre chose que l'Italie, c'est-à-dire le sol par excellence dépositaire du secret antique. Entre toutes les races européennes, c'est uniquement de la famille italienne, pensaient-ils, que le Messie attendu pouvait naître, et c'est uniquement sur la terre italienne qu'ils se sont appliqués à rechercher les premières manifestations de la loi nouvelle, convaincus que la Révolution n'avait pas pu se produire sur un autre théâtre. L'érudition, alors, a établi une sorte de cordon sanitaire autour du foyer présumé de la propagande antique, et elle s'imagina que rien ne pourrait échapper aux savants qu'elle avait apostés à la surveillance de toutes les issues. Montrez-moi une histoire de la Renaissance qui ne commence pas par l'Italie. Le début par l'Italie, conséquence de la pétition de principes signalée ci-dessus, est obligatoire. Attentifs donc à surprendre l'aube du jour nouveau, jaloux de saluer la première apparition du style antique ressuscité, les yeux braqués sur cette Italie prédestinée et sur les champs de ses ruines encore silencieuses, nos historiens,

malgré le perfectionnement de leurs moyens d'observation, n'ont vu que lentement et tardivement se lever les ouvriers de la transformation de l'art. Et, encore, ces pionniers n'étaient-ils pas tout d'abord facilement reconnaissables, inspirés qu'ils furent par des principes fort divers, et indifférents, pendant la première heure du travail, à l'œuvre définitive qu'ils devaient plus tard édifier.

Tandis qu'ils considéraient cette brumeuse aurore si longue à s'ensoleiller, nos historiens et nos érudits tournaient systématiquement le dos à la vraie lumière. Il y a longtemps déjà qu'elle existait, la régénération de la pensée du moyen âge; il y a longtemps déjà que le renouvellement s'était produit et ce n'est pas de Rome qu'il était venu. Une Renaissance franco-flamande achevait presque déjà sa première évolution quand commençait seulement la Renaissance italienne et, notez bien ce fait, quand cette Renaissance italienne débutait en passant par les mêmes phases que la Renaissance franco-flamande, c'est-à-dire par une crise de naturalisme supérior, sans rien emprunter, dans ses toutes premières manifestations, au style de l'antiquité.

Comment a-t-on pu supposer que, de 1360 à 1440, une école comme celle des Beauneveu, des Paul de Limbourg, des Claux Sluter et des Van Eyck ait produit ses nombreux chefs-d'œuvre, sans qu'une longue préparation en eût amené la précoce maturité, sans qu'un grand mouvement d'opinion, doué d'une force d'expansion immense, eût, de longue main, précédé et provoqué l'apparition d'un art si nouveau? Comment ce grand remaniement général de la vieille esthétique du moyen âge, comment cette rapide émancipation du dogme gothique, comment la découverte du paysage naturaliste, comment l'invention du portrait par la copie du modèle individuel, comment toutes ces conquêtes de l'art franco-flamand pendant les cinquante dernières années du *xiv*^e siècle ont-elles pu passer inaperçues et être considérées comme étrangères à la révolution qui s'opérait?

L'explication en est bien simple. Tout ce qui, en Europe, s'est fait à ce moment en dehors de l'Italie, ne comptait pas. Toutes les observations scientifiques modernes avaient été dirigées exclusivement vers l'Italie et tout ce qui sortait du cadre de ces observations était considéré comme non avenu ou n'apparaissait même pas dans la lunette¹. Quand quelques érudits ont porté leur attention sur l'art flamand, ils l'ont étudié isolément, sans se douter de la communauté et même de l'identité de cette étude avec celle de la Renaissance italienne, tant celle-ci était réputée d'une essence spéciale et supérieure, parce qu'on s'est habitué à ne la considérer que dans la physionomie classique, dans sa période personnelle qui a été la dernière mais non l'unique forme qu'elle ait revêtue.

LOUIS COURAJOD.

(La suite prochainement.)

1. C'est notamment ce qu'on a pu observer dans la lenteur avec laquelle l'histoire de la gravure est parvenue à se former. Les témoignages venus d'ailleurs que de l'Italie étaient écartés par toutes sortes de fins de non-recevoir.



Zwiener

ÉBÉNISTERIE D'ART
GENRE LOUIS XIV, XV ET XVI
2, rue de la Roquette, Paris
(PLACE DE LA BASTILLE)

Quignon

38, rue Saint-Sabin, Paris
SCULPTEUR-ÉBÉNISTE
Hors Concours 1889

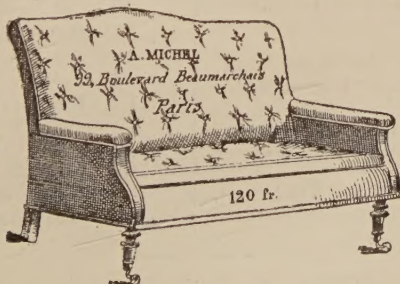
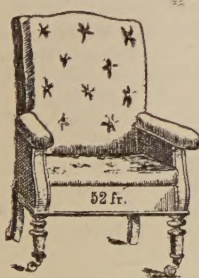
A. Chevré

FABRICANT de MEUBLES de STYLE
ET D'ÉBÉNISTERIE D'ART
7, rue de Braque, 7
PARIS

Haviland & C^{ie}

PORCELAINES DE LIMOGES
DÉPOT :
60, faubourg Poissonnière, 60
PARIS

Spécialité de Sièges Seymour — Confortables & Bon Marché



Ces Sièges ont été appréciés par les visiteurs dans les galeries de l'Exposition de 1889

VIENT DE PARAÎTRE

NOUVEL ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Cinquième Série — 1889

1. **La Vierge aux Innocents**, par Rubens. Gravure de M. Boilvin. Tableau du Musée du Louvre.
2. **Vénus et Psyché**, par Raphaël. Gravure de M. T. de Mare. Fresque du Palais de la Farnésine, à Rome.
3. **L'Assomption**, par Rubens. Gravure de M. E. Forberg. Tableau du Musée de Dusseldorf.
4. **La Malade**. Eau-forte de M. L. Lhermitte.
5. **Vénus monte au ciel**, par Raphaël. Gravure de M. T. de Mare. Fresque du Palais de la Farnésine, à Rome.
6. **Figure allégorique du Printemps**, par Sandro Botticelli. Gravure de M. E. Gaujean.
7. **Biberon de faïence d'Oïron**. Eau-forte de M. Buhot. Collection M. Spitzer.
8. **Portrait de François Ier**, attribué à Jean Clouet. Gravure de M. E. Abot. Tableau du Musée du Louvre.
9. **Le Bain**, par Watteau. Gravure de M. Le Rat. Cabinet des Singes, au château de Chantilly.
10. **L'Hiver en Hollande**, par Van Goyen. Gravure de M. G. Greux. Tableau de la Galerie San-Donato.
11. **Le Concert des Anges**, par les frères Van Eyck. Gravure de M. E. Gaujean. Musée de Berlin.
12. **L'Éducation de la Vierge**, par Rubens. Gravure de M. G. Mercier. Tableau du Musée d'Anvers.
13. **Vénus se plaint à Junon et à Cérès**, par Raphaël. Gravure de M. T. de Mare. (Farnésine, à Rome).
14. **La Grand'Mère**. Eau-forte de M. P. Renouard.
15. **Vive la Fidélité!** par Franz Hals. Gravure de M. H. Guérard. Tableau de la collection de M. le comte Ed. de Pourtalès.
16. **Paysage**, par Ruysdaël. Gravure de M. G. Greux. Tableau de la Galerie de San-Donato.
17. **La Vedette**, par Meissonier. Gravure de M. P. Le Rat. Tableau de la Galerie de Chantilly.
18. **Voltaire**, marbre de Houdon. Gravure de M. Gery-Bichard. Foyer de la Comédie-Française.
19. **L'Absence**, par Lavreince. Gravure de M. Dujardin. Gouache de la collection de M. M....
20. **La Vierge au coussin vert**, par Andrea Solario. Gravure de M. A. Didier. Tableau du Louvre.
21. **Étude de Têtes**, par Watteau. Gravure de M. Dujardin. Dessin de la collection de M. Rutter.
22. **Portrait de Famille**, par Rembrandt. Gravure de M. A. Ardail. Tableau du Musée de Brunswick.
23. **Hélène Fourment et ses Enfants**, par Rubens. Gravure de M. M. Borrel. Esquisse du Musée du Louvre.
24. **Les Pèlerins d'Emmaus**, par Rembrandt. Gravure de F. Gaillard. Fragment du tableau du Musée du Louvre.
25. **La Récolte des Pommes de Terre**, par Bastien-Lepage. Gravure de M. G. Mercier.
26. **Mme Copia**, par Prud'hon. Gravure de M. G. Mercier. Tableau de la collection de M. Bischoffsheim.
27. **Confidence**, par Alfred Stevens. Gravure de M. L. Monziès.
28. **Portrait de Millevoye**, par Prud'hon. Gravure de M. A. Gilbert. Miniature sur ivoire.
29. **Le Pont de Mantes**, par Corot. Gravure de M. H. Guérard.
30. **Danaë**, par Rembrandt. Gravure de M. L. Flameng. Musée de l'Ermitage.
31. **L'Oiseau mort**, par Greuze. Gravure de M. Morse. (Collection de Mme la baronne Nathaniel de Rothschild).
32. **Grand Vase décoratif en métal martelé**. Eau-forte de M. Buhot.
33. **Portrait d'Innocent X**, par Velasquez. Gravure de M. Burney. (Galerie Doria, à Rome).
34. **La Lecture du Manuscrit**, par Meissonier. Gravure de M. A. Mongin. (Collection de M. Ed. André).
35. **Une Marchande d'allumettes à Londres**, par de Nittis. Gravure de M. H. Guérard.
36. **Vénus désigne Psyché aux persécutions de l'Amour**, par Raphaël. Gravure de M. T. de Mare.
37. **La Vérité**, par Paul Bandry. Gravure de M. A. Lalauze. Salon de 1882.
38. **Échoppe de Savetier hollandais**, par Libermann. Gravure de M. A. Gilbert.
39. **Portrait d'Hélène Fourment et de son fils**, par Rubens. Gravure de Rajon.
40. **Portrait de ma Mère**, par Whistler. Gravure de M. H. Guérard. Salon de 1883.
41. **Vase en verre antique**. Eau-forte de M. H. Guérard. Trésor de la basilique de Saint-Marc, à Venise.
42. **Arlequin**, statue en plâtre de M. R. de Saint-Marceaux. Gravure de M. P. Le Rat.
43. **Van der Meer dans son atelier**, par lui-même. Gravure de M. F. Milius. (Galerie Czernin, à Vienne).
44. **Dans mon Jardin**. Eau-forte de M. J. de Nittis.
45. **Le Matin**, par Th. Rousseau. Gravure de M. Lalanne. Collection de Mme la baronne N. de Rothschild.
46. **Études pour le Marché de Vérone**, par Menzel. Gravure de M. Dujardin.
47. **La Naissance de Vénus**, par Sandro de Botticelli. Gravure de M. E. Gaujean. (Tableau du Musée des Offices, à Florence).
48. **Le Printemps**, par Sandro Botticelli. Gravure de M. H. Guérard. (Tableau de l'Académie de Florence).
49. **Orphée**, par G. Moreau. Gravure de M. A. Lalauze. Musée du Luxembourg.
50. **Mme Jarre**, par Prud'hon. Gravure de M. A. Ardail. Tableau du Musée du Louvre.

Les cinquante gravures sont contenues dans un portefeuille.

Prix: 100 francs; En prime pour les abonnés de 1889, prix: 50 francs
Franco, en province, 55 fr. — Tirage à petit nombre.

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS du 1^{er} Octobre 1889.